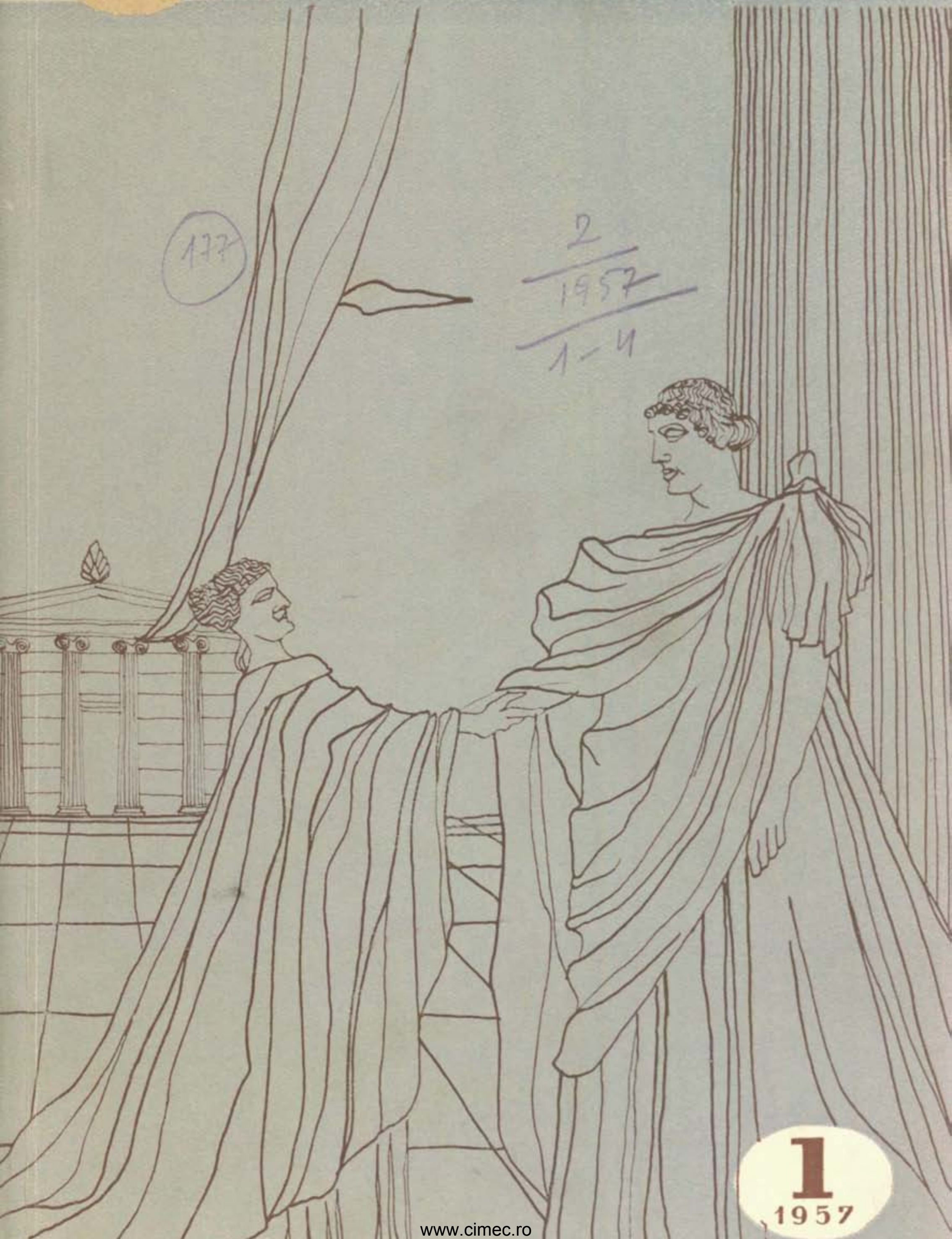
P II
1584

teatrul



177

2
1957
1-4

1
1957

COLEGIUL DE REDACȚIE

Camil PETRESCU (președinte), Simion ALTERESCU, Aurel BARANGA, Margareta BĂRBUȚĂ, Radu BELIGAN, Mihail DAVIDOGLU, Dan NASTA, Irina RĂCHIȚEANU, Florin TORNEA, George VRACA

Redactor-șef: Horia DELEANU

teatrul

ORGAN AL MINISTERULUI CULTURII ŞI UNIUNII SCRIITORILOR DIN R.P.R.

ianuarie **1** 1957

anul II

Pag.

A. POP MARŢIAN **Umanitatea actorului** 3

Camil PETRESCU **Funcţia primordială a regizorului în teatru (ca şi în film)** 7

Valentin LIPATTI **Păreri despre teatrul lui Anouilh** . . 11

I. A. ZAVADSKI **Note de regizor** 17

— **Un spectacol şi mai multe opinii** . . 23

Mihai CODREANU **Amintirile unui vechi profesor** 31

Valentin SILVESTRU **Sancţiuni date actorilor** 39

REPERTORIU UITAT

I. NEGOIŢESCU **Hortensia Papadat Bengescu: „Bătrînul"** 43

DISCUŢII

. . . despre „Naţional" 47
(Radu BELIGAN, Sorana COROAMĂ, Horia LOVINESCU)

Arnaldo FRATEILI **Teatrul în Italia** 56

CRONICA

Horia DELEANU **Fişe pentru posteritate** 61

D. VLAD — Întîlnire cu teatrul bulgar; **Ecaterina OPROIU** — Patetism negru; **Rodica GHEORGHIU** — Culoare şi umor; **Florian POTRA** — Oameni şi dosare; Teatrul e şi mişcare scenică; **Ion D. SÎRBU** — Un profil simplu şi omenesc; **Ury BENADOR** — Goldfadeneana . 64

Petru COMARNESCU — Scenografia 82

Clar — obscur 87

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

Pe 190.233

BIBLIOTECA ACADEMIEI

DEBUTURI IN CRITICA

Pag.

Bujor T. RÎPEANU **Decorul şi cronica dramatică** . . . 88

INSEMNARI

A. POP MARŢIAN — A fost, poate, o răsplată; **Radu ALBALA** — Verba volant...; **V. S.** — Moment tragicomic; **Şt. Aug. D.** — O alternativă 90

MERIDIANE

Mira IOSIF — Puncte de reper în evoluţia teatrului iugoslav 95

Ştiri din . . .

U. R. S. S., Belgia, R. D. Germană, Norvegia, R. P. Bulgaria, Anglia, S.U.A., R. P. Polonă, Austria, Franţa, Italia, R. F. Germană, Elveţia, Suedia, Australia, Maroc 98

CARŢI—REVISTE

G. DĂIANU — Atenţie la morală!; **T. MOLNAR** — Un mare actor realist maghiar; **T. STAICU** — Oglinda teatrului german 105

MIC DICŢIONAR TEATRAL

Liviu CIULEI — Scena 109

CALENDAR 111

Coperta: Toni Gheorghiu

A. POP MARŢIAN

Umanitatea actorului

În această revistă s-au scris multe despre măiestria actorului. Necesitatea unei tehnici desăvîrşite şi a unei ţinute intelectuale superioare, la care trebuie să ajungă actorul, a fost demonstrată în chip convingător aici şi, desigur, problemele în legătură cu arta actorului nu se vor secătui niciodată. Însă forţa morală, conştiinţa profesională şi pasiunea pentru artă, atîtea însuşiri fără de care talentul se pierde — *umanitatea* actorului, deci — au solicitat mai puţin interesul colaboratorilor periodicului nostru de specialitate. Voi încerca să aduc sub ochii cititorilor cîteva din aceste probleme, şi m-aş bucura să le văd dezvoltate de alte condeie.

Înalta conştiinţă pe care trebuie s-o aibă actorul despre profesiunea sa, despre rolul său în societate, disciplina severă în muncă, demnitatea vieţii sale cetăţeneşti au fost preocupări de prim ordin ale marelui regizor rus Stanislavski, cel care a vorbit şi a scris pentru întîia oară în mod consecvent despre însemnătatea hotărîtoare a eticii în profesiunea de actor, făcînd din ea însăşi raţiunea de existenţă a acestuia din urmă.

Fără actori înzestraţi cu calităţi omeneşti deosebite, oricît de talentaţi ar fi ei, nu se poate menţine o atmosferă prielnică procesului de creaţie. De altfel, gogoriţa talentului întemeiat numai pe instinct şi cultivat în boemie a început cam de mult să nu mai aibă crezare nici măcar printre profani. Talentul nu se poate închipui rupt de acea viaţă spirituală şi de acele preocupări intelectuale care îl formează şi îl împlinesc.

Cînd i se vorbea lui Stanislavski despre exigenţa sa excesivă faţă de actor, el spunea: „Dar ce vă gîndiţi ? Vreţi ca un meschin şi un cabotin să arunce omenirii gînduri şi idei care îi înalţă şi îi înnobilează pe oameni ? Vreţi să trăiţi dincolo de culise viaţa măruntă a micului burghez şi ieşind pe scenă să-l egalaţi dintr-o dată pe Shakespeare ?"

*

În lumea teatrală se vorbeşte întotdeauna despre pasiunea actorilor pentru arta lor. *Pasiunea* este necesară procesului de creaţie în oricare dintre ramurile artei şi ia, uneori, în cazul actorilor, înfăţişări de-a dreptul patetice. Lupta pentru obţinerea rolurilor este cîteodată dramatică, decepţia de a nu le fi cîştigat, amarnică. Inactivitatea este de neîndurat. Pînă la adînci bătrîneţe, actorul vrea să joace, să creeze. Maestrul Nottara, la 75 de ani, spunea directorului său: „Anul acesta, n-am apărut de loc pe scenă. Uit să joc."

Această pasiune nu trebuie însă confundată cu dorinţa de a juca numai roluri principale, cum se întîmplă uneori. Foaierul de repetiţii, plin la prima lectură a unei piese, este mai puţin îndrăgit. după aceea, de către acei actori pe care nu-i mulţumeşte de loc numărul redus de pagini al rolului. Ei devin defetişti, arată dispreţ pentru piesă şi împiedică astfel bunul mers al repetiţiilor.

Actorul cu adevărat pasionat de arta sa este întotdeauna dornic să-şi îmbogăţească mijloacele de expresie. El încurajează, prin atitudinea lui creatoare, metodele şi intenţiile regizorale. Nu le opune inerţie sau şabloane. Un actor cu adevărat mare nu este acela care s-a oprit în loc, mulţumindu-se doar să se repete. Am văzut pe maestrul Ion Manolescu în anii din urmă în *Argilă şi porţelan, Fiul meu, Student în anul III* şi în *Regele Lear*. De fiecare dată, a fost altul. Dorinţa lui de a se înnoi cu fiecare rol era vădită. Creaţiile din cele patru piese au fost de o mare putere şi originalitate. Dar am văzut, în schimb, şi tineri, talentaţi de altfel, care după primele succese de-abia îşi îngînă rolul la repetiţie, ca să nu se obosească prea mult, şi în loc să caute noi rezolvări în fiecare rol, se mulţumesc să fructifice o mică zestre dobîndită, reeditînd cîteva intonaţii şi atitudini din primele două-trei piese jucate cu succes.

Spectatorii ţin minte toate comportările actorilor, păstrează în memorie toate inflexiunile lor vocale şi nu le place să le regăsească în fiecare rol.

*

Actorii cu adevărat mari n-au refuzat niciodată roluri de mică întindere: Ion Brezeanu, pe lîngă roluri principale, mai juca şi altele de mîna a cincea. N-a lăsat să se înţeleagă că s-ar discredita faţă de public, ci a căutat să scoată cît mai mult din ele şi n-a ameninţat niciodată că-şi dă demisia. De asemenea, N. Soreanu, care juca alternativ pe inspectorul Prell din *Institutorii* (rol de o importanţă covîrşitoare), iar în ziua următoare, pe un aprod cu o replică de trei cuvinte. Iar Cerkasov, marele actor sovietic, juca pe scena Teatrului „Tînărul spectator" rolul lui Don Quijote, iar în *Prinţ şi cerşetor*, pe un străjer în zale, cu viziera lăsată, stînd neclintit şi mut tot timpul. Nu s-a plîns niciodată şi — după cum scrie el însuşi — a simţit că are aceeaşi răspundere faţă de spectatori.

Îndemnînd pe actorii tineri să fie modeşti, Cerkasov scrie: „N-aş vrea să se creadă că mi-aş îndemna colegii, mai ales pe cei tineri, să renunţe la visurile lor. Dimpotrivă, întotdeauna spun tinerilor: cutezaţi, cutezaţi, cutezaţi". Şi el adaugă: „cu condiţia de a nu vă suprapreţui posibilităţile artistice".

La baza educaţiei actorului şi regizorului trebuie să stea *modestia* şi admiraţia pentru adevăraţii maeştri ai scenei, dorinţa de a învăţa de la ei. Negativismul care se observă acum la o parte din tineret — şi nu la cel mai de valoare — este primejdios. Sînt unii tineri care contestă tot ce e în afară de ei înşişi. În loc să înveţe de la actorii mari, ei se leagă de măruntele lor defecte, le comentează, le exagerează. Acesta este un fel de nihilism, o răzvrătire absurdă împotriva valorilor consacrate. Sînt actori şi regizori tineri care vor dintr-o dată rolurile cele mai mari, piesele cele mai grele. Porniţi pe drumul supraestimării şi al suficienţei, ei dovedesc că n-au dorinţa să muncească din greu pentru perfecţionarea măiestriei lor artistice, cum au făcut înaintea lor cei care au devenit ei înşişi maeştri. Frontul de luptă între generaţii este cea mai mare absurditate, mai ales în teatru. Nimeni nu stă împotriva tinerilor talentaţi, iar promovarea în front a talentaţilor şi netalentaţilor numai pentru că sînt tineri nu cred că o doreşte nici un om interesat de progresul artei teatrale. Concursurile tineretului, inaugurate acum două veri de către Ministerul Culturii, n-au alt înţeles decît dorinţa pe care o are societatea noastră de a încuraja şi selecta valorile de mîine ale teatrului romînesc. Cine s-a bucurat mai mult decît „bătrînii" din juriu la premierea lui Val. Săndulescu, Crin Teodorescu, Harag, Elena Sereda, Cîmpeanu, Lohinszky, Zaharian, Adamovici şi alţii, toţi sub 30 de ani ?

*

Persistă în teatru uneori o atmosferă de nesinceritate, de tolerare a manifestărilor nesănătoase. N-avem curajul să aducem critica la timp şi în măsura cuvenită. Menajăm susceptibilităţi, nu vrem să ne creăm duşmani. Un cuvînt de laudă, spus cît de moale celui care nu-l merită, este o greşeală. Noi cunoaştem mentalitatea actorului înfumurat. Odată, i se reproduceau unui asemenea actor cîteva expresii foarte tari, spuse într-un anumit cerc despre el : că e megaloman, egoist, rău, intrigant etc., etc. El a ascultat îngrijorat toate epitetele, apoi a întrebat :

— Dar de talentul meu nu s-au legat ?

— Nu. Au spus că e păcat că eşti atît de talentat.

Faţa actorului s-a luminat. Calităţile de artist îi fuseseră recunoscute. Restul n-avea nici o importanţă. Că nu e *om*, asta nu-l interesa.

*

Un nobil principiu de etică actoricească, pe care nu vreau să-l uit, este *loialitatea* artistului faţă de colegii săi, sau mai precis : faţă de parteneri.

Lipsa de cinste, în scenă, a unui actor faţă de partenerul său este una din manifestările cele mai caracteristice ale cabotinismului. Mai sînt actori care joacă de unul singur, neajutîndu-şi partenerii, lipsindu-i de atenţia necesară, nereacţionînd la replicile lor. Realismul scenic nu poate fi obţinut fără o cinstită colaborare între parteneri pentru dobîndirea unei imagini artistice.

Despre acest fel de actori egoişti scria, la mijlocul secolului trecut, un mare actor francez, Samson, profesorul tragedienei Rachel. El spunea, în esenţă, că pe scenă talentul egoist e prea îndrăgostit de el însuşi, ca să mai acorde vreo atenţie partenerului. Ar vrea ca spectatorul să n-aibă ochi decît numai pentru el. Aplauzele culese de altul îl mîhnesc.

Actorul care joacă alături de dînsul e vrednic de plîns. În loc să-l ajute, cabotinul duce un război ascuns împotriva acestuia, îi refuză o privire care i-ar putea folosi, caută să-i fure efectele, atrage cînd nu trebuie atenţia publicului asupra lui, printr-un gest necinstit plasat. Nu este îngăduit unui actor să strice caracterul unei scene printr-un succes personal, în paguba acţiunii. Arta cere ca în anumite momente actorul să treacă mai puţin observat.

*

Actorul are o misiune eroică. El este unul dintre cei mai activi şi mai direcţi educatori ai maselor. Acţiunile scenice ajung, fulgerător, prin imagini artistice, în inima spectatorilor. De aici, şi *prestigiul* mare de care se bucură actorul în faţa maselor. Purtarea lui în viaţă este şi ea privită cu interes, faptele lui sînt comentate, ţinuta lui luată de exemplu. Actorul trebuie să ştie să stea cu demnitate în centrul acestui interes, evitînd împrejurările care-l scad.

Se vorbeşte — şi, uneori, se scrie — despre degradarea spectacolelor. Sînt piese în care unii actori apar — la cîtva timp după premieră — insuficient grimaţi, negrimați, sau degrimați la ultimul act ; alții fac glume de care rid împreună cu partenerii lor, spre nedumerirea publicului. Sint spectacole în care — uneori — nu apare toată distribuția, iar actorii prezenți fac eforturi vizibile să sară replicile celor care lipsesc, *dar care nu sînt totdeauna bolnavi*.

Aș vrea să împărtășesc tinerilor artiști, dintre care unii sint foarte talentați, în care însă dragostea de scenă n-a prins încă rădăcini destul de adinci, citeva reflecții în legătură cu condiția lor de artiști ai vremii noastre, și îi rog să creadă că o fac cu cele mai bune ginduri. Pe vremea cind gloria nu asigura actorului o masă după teatru și o odaie încălzită, pentru mulți profesiunea de actor era un ideal și un apostolat. Marii noștri actori din trecut făceau turnee în care cu boi, din orășel in orășel, flăminzi. Erau umiliți și înjosiți de oficialități, desconsiderați de pătura exploatatoare a unei societăți retrograde.

Nottara scria astfel : „Instituția înflorită a Teatrului Național trebuie să înalte imn de recunoștință martirilor ce s-au dus pe lumea cealaltă împovărați de necazurile și mizeria ce au tras pe lumea asta".

Astăzi însă, nu mai este așa. Actorul nu mai este un *paria* doborit de prejudecăți („afurisita prejudecată se ține de pulpana actorului" — spunea același Nottara), ci el este mindria și nădejdea noii societăți. De aceea, calitățile morale ce i se cer, conștiința sa civică îi impun o mai mare exigență față de sine însuși, un spirit autocritic foarte dezvoltat. El trebuie să-și cultive sufletul.

*

Citind ce s-a scris despre actorii de altădată, găsim pilde de conștiință profesională impresionante. Caragiale povestea cum a jucat Millo intr-o seară : inainte de spectacol, era foarte bolnav ; doborit de friguri, tremura ca varga, se ținea de mobile, de decor. Le era teamă tuturora să nu cadă în scenă, ca o cîrpă. Rolul cerea multă vervă, ba chiar și mișcări de dans. Cind i-a sosit replica, toți l-au văzut cu uimire cum intră în scenă ca o sfîrlează, cum dansează ca un virtej, cum însuflețește spectacolul. Cind a ieșit în culise, l-au luat pe brațe, ca să-l ducă la cabină.

Sfîrșitul lui Aristide Demetriad a fost tragic. Deși slăbit de o boală lungă, Demetriad n-a îndurat ideea să stea multă vreme departe de scenă. S-a pus în repertoriu *Trandafirii roșii*, în care juca rolul lui Zefir. Cind i-a întins domniței trandafirii înroșiți cu singele lui, Demetriad a căzut leșinat. Așa cerea rolul. Dar artistul leșinase cu adevărat. Nu s-a mai putut ridica. În ultimul act, rolul a fost continuat de un actor tînăr. Puțin timp după aceea, Demetriad s-a stins din viață.

Sforțarea supraomenească a lui Millo de a juca bolnav, sfîrșitul tragic al lui Aristide Demetriad grăiesc cit de adîncă era dragostea lor de teatru, cit de puternic răsuna în ei glasul datoriei și cum nu înțelegeau să se despartă de publicul iubit, decit la ultima lor suflare.

Ei și mulți alții dintre marii noștri înaintași și-au innobilat misiunea nu numai prin arta, dar și prin viața lor, deși în epoca în care au trăit, multe și grele piedici le stăteau în cale.

Actorii cei mai mari ai vremii noastre sint și ei oameni cu o înaltă conștiință profesională și civică. Ei sint adevărate pilde pentru cei mai tineri, arătind că actorul trebuie să fie el însuși, pe scena valorilor morale, ceea ce are menirea să-i învețe pe alții să fie.

CAMIL PETRESCU

Despre unele probleme

Funcția primordială a regizorului în teatru (ca și în film)

Nu este rostul acestei rubrici să aducă soluții sau să exprime sistematic și exhaustiv o teorie a teatrului ca artă și spectacol, cum și a factorilor ajutători. Intenția din care s-a iscat, a fost să constituie, pe al doilea loc al formatului revistei, un simplu memento teoretic și un lanț de puncte de reper cu caracter aporetic, cu alte cuvinte, de a anunța în mod consecvent, ca un steag, ca un afiș lipit la intrare, care sînt problemele esențiale ale teatrului și ce am dori să se discute îndeosebi în paginile revistei, pentru ca expunerile și propunerile să fie la nivelul corespunzător scopului inițiatorilor. Iată de ce nu poate fi vorba să intrăm mai de aproape în meandrele dezbaterii despre rolul regizorului în realizarea spectacolului, care rămîne problema esențială a teatrului romînesc de azi. S-a văzut aceasta și din pasiunea cu care s-au dus discuțiile în decurs de aproape un an de zile în paginile principalelor noastre publicații care se ocupă mai stăruitor de problemele scenei și — după cum s-a arătat — și ale filmului. Deși, poate, acestor discuții le-a lipsit o chemare mai statornică la ordine, o semnalizare permanentă care să aducă pe drumul principal pe unii care rătăceau prin hățișuri inextricabile, sau o luau razna, peste cîmpiile din dreapta și din stînga, bătîndu-le de-a lungul și de-a latul, cu ifose și convingere.

Apare dureros de evident că tinerii noștri teatrologi și regizori (dacă nu întreaga clientelă a teatrului nostru) văd în regizor în primul rînd pe șeful recuzitei și al atelierelor de pictură ori de croitorie, înaintat în grad mai tîrziu, către repetiția generală, ca președinte al figurației (deopotrivă activ, astfel, față de interpreți, ca și de vociféranții pe care-i pune să gesticuleze pe scenă, anonimi). Ajutor de băgător de seamă al actorilor pe de o parte, teoretician improvizat pe de alta, regizorul este cel care — pe deasupra, de la el — comentează cu deșteptăciune, suit pe estrada de dinaintea intrării circului, ce anume au să vadă spectatorii înăuntru, „viu și natural", sau „nemaivăzut și genial", după împrejurare, iar programul alcătuit explică mai dinainte, ca orice reclamă, în ce școli teoretice și în ce academii peripatetice, s-a plămădit învățătura din care a înflorit, ca din porumb floricelele pe cuptorul florăresei, personalitatea numitului regizor.

E adevărat că sînt unii care, vorba aceea, tac și fac, mult încercați și încărunțiți vulpoi, care „știu ei ce știu". Știu, între altele, că pisicile cu clopoței teoretici nu fac purici în posturile de răspundere și că orele cele mai bune pentru vînat sînt cele dintre zi și noapte, cînd începe domnia umbrelor.

Nu e oare păcat ca rolul regizorului să fie redus la astfel de fleacuri și biete învîrteli artistice, la ceea ce constituie periferia funcției sale? Deși a apărut ca atare, și nominal, foarte tîrziu în viața teatrului european, abia după vreo opt sute de ani vechi și alte cîteva sute de ani noi, doar după experiențele de la Meiningen, regizorul s-a impus și a rămas. S-a văzut pînă la categoric și indiscutabil că el e necesar teatrului. Necesari au fost, firește, și Molière în teatrul lui parizian, la fel și Goethe în teatrul de la Weimar, deși nu se numeau directori de scenă; dar sub motiv că sînt azi atîția chilipirgii care nu fac nici pe sfert cantitativ, și nici a suta parte calitativ, din ceea ce au făcut pentru scenă cei doi sus-numiți (și, totuși, acești contemporani ai noștri au diplome în regulă și state mai mult de plată decît de serviciu), funcția de director de scenă nu mai poate fi tăgăduită. Cel mult, operată, atunci cînd devine hipertrofică și sufocă totul ca o buruiană luxuriantă care înăbușă un parter de flori, impunîndu-și cerceii și cîrceii ei otrăvitori. Nu ca șef al atelierelor și al figurației este necesar în esența lui regizorul, căci atribuțiile și îndatoririle lui au o ordine organică, esențială ea însăși, căreia nu i se poate sustrage, fără să se anuleze.

Dacă socotim drept preliminară îndatorirea ca regizorul să citească mai întîi piesa și s-o priceapă, apare ca o necesitate de ordin absolut ca el să lucreze cu actorii, și în teatru, și în film; căci fără actori, nici teatrul, nici filmul nu sînt posibile. E o condiție, hai să o spunem, „sine qua non". Nu sînt interpreți cuveniți, nu e spectacol adevărat. Cum nu poți cîștiga la loterie, ierte-mi-se comparația, dacă n-ai bilet, oricît de mare se anunță premiul. Trebuie să precizăm asta, fiindcă am văzut scrisă negru pe alb, în cursul pomenitei discuții, nemaipomenita afirmație că nu intră în atribuțiile regizorului „munca cu actorul". Ceea ce e cu totul fals.

Regizorul este cel care răspunde integral la acest capitol, indiferent dacă are la îndemînă actorii, pregătiți sau nu în institute. Menirea institutelor de teatru este doar să-l ajute pe el, nu să-i dea neapărat mură-n gură interpreții de care are nevoie. Regizorul trebuie să reprezinte, în ordinea învățămîntului, o suprafacultate, care desăvîrșește toată pregătirea anterioară a actorului. Firește că, uneori, omul nostru are norocul să găsească în cadrele teatrului respectiv actori care și-au dovedit cu alte spectacole meritele; unii care sînt chiar la apogeul unei cariere mult lăudate și au publicul lor. Dar și atunci, regizorul ar avea ceva de spus, căci nici o interpretare nu merge după tipicuri anterioare. Știm că sînt regizori care mizează exclusiv pe talentul și capacitatea de a se descurca a unor interpreți prestigioși, care furnizează pe deasupra și excelente capete de afiș. Succesul lor personal stropește și pe domnul regizor care, picătură cu picătură, se trezește într-o zi regizor european. Să tot fii director de scenă cu asemenea actori. Am avut în trecut vreo cîțiva regizori de faimă indiscutabilă, dar care nu se pricepeau la jocul actorilor și pentru nimic în lume nu ar fi făcut afișul altfel decît ca un catalog de ilustrații scenice. Nu erau directori de scenă, cu toată personalitatea lor nu lipsită de oarecare farmec, pentru că de pe urma lor n-a rămas nici un actor, creat de ei. Toți marii regizori, fără excepție. au fost creatori de mari actori. În teatru și în film, acesta este semnul, steaua în frunte, după care îi poți identifica. Noi am avut în trecut doar doi directori de scenă care au fost adevărați regizori (e drept, cu calități oarecum opuse): Paul Gusty și Alexandru Davila. Cel dintîi a creat marea pleiadă de comedieni a Teatrului Național; dar aci, ar trebui să vorbim și despre acela care, fără să fie director de scenă nominal, a fost, desigur, cel mai mare om al scenei pe care l-a avut teatrul romînesc. Se numea Ion Luca Caragiale și regia lui, cît a putut să se transmită și să se păstreze, deși anonimă, a ajuns în 1956 pînă la Paris.

odată cu Scrisoarea pierdută. *Ne-am arătat de nenumărate ori dorința ca un editor critic să facă o culegere din tot ceea ce a scris Caragiale cu privire la regie și la spectacol. S-ar putea vedea atunci că el a fost un uimitor precursor al marilor regizori europeni de mai tîrziu. Poate că, totuși, cîndva, vreun aspirant în teatrologie va găsi că e aici un subiect de teză mai original decît o compilație după diverse texte mai mult sau mai puțin pretențioase, dar în genere mediocre.*

Lui Alexandru Davila, ca director de scenă, îi datorăm pleiada Tony Bulandra, Lucia Sturdza Bulandra, Marioara Voiculescu, Ion Manolescu, Gh. Storin și alții, care au dus aproape, în ultima jumătate de veac, teatrul romînesc pe umerii lor. Cei mai mulți dintre actorii de mare popularitate de azi — Aura Buzescu, G. Vraca, Calboreanu, Critico — s-au impus cu timpul, singuri, cum au putut.

Regizorul este de-a dreptul responsabil de jocul actorilor. De altminteri. cînd nu cere altfel autorul, el trebuie să fie neapărat și cel care face distribuția. De cîte ori critica scrie că un actor și-a jucat prost rolul, nota rea este în primul rînd un bobîrnac peste nasul teoretic și ochiul miop al regizorului care n-a știut să-și aleagă interpretul, n-a știut să-l îndrumeze și să-l frîneze la nevoie, sau n-a știut să-l scoată la timp din rol. Nu poate fi primită scuza că nu are interpreți. El e dator să și-i detecteze, să-i încerce, să-i recruteze, să-i schimbe, să-i stimuleze, să-i îndrumeze, să-i galvanizeze. Încă o dată, de cîte ori citiți într-o dare de seamă că un actor a fost „prost" în rol, trebuie să adăugați numaidecît și exclamația : „prost regizor". Nefiind apt să creeze actori, regizorul este nevoit să trișeze, luînd ochii și fudulindu-se cu decorul. Dacă un teatru e năpădit de actori fără talent, inutili, pe care el nu-i poate transforma, atunci regizorul e obligat să plece și să caute în altă parte actorii pe care-i crede de talent sau, de nu, să-și schimbe meseria. E adevărat că lipsa de talent a regizorului duce bună casă cu lipsa de talent a interpreților, dar un teatru adevărat cu actori mediocri nu e de conceput. Trebuie închis fără întîrziere sau detașat acolo regizorul adevărat, salvator. Din fericire, cazul acesta e destul de rar. Mult mai frecvent este cazul teatrelor în care frumoase talente virtuale vegetează și se ofilesc nebănuite, neștiute, fiindcă regizorul responsabil e orb sau e pur și simplu un impostor. Dacă directorul teatrului, care este cel responsabil de climatul necesar înfloririi repertoriului și talentelor actoricești într-un teatru (și la fel directorul cinematografic), nu izbutește în misiunea lui, dacă nu știe să creeze acest climat, bineînțeles că trebuie înlocuit fără întîrziere. Rămîne faptul că regizorul este mîna lui dreaptă și cinstită, iar, la nevoie, la mare nevoie, înlocuitorul directorului carent.

Ar fi fost deci de dorit ca în dezbaterea care s-a urmat timp de un an de zile, să se arate că intră în funcția de regizor, în primul rînd, formarea actorilor. Acest fapt implica de altfel și dezideratul ca regizorii să fie încadrați — cei mai buni — în primele rînduri ale profesorilor, la institutele de teatru și film. Cei mediocri nici nu trebuie să calce pe acolo. De altfel mi se pare, sincer vorbind, că vreo doi regizori tineri au înțeles mulțumitor acest lucru.

Un text nu e niciodată complet, căci el nu dă decît șirul gîndit și vorbit. Cel mai genial text, cel shakespearian, este lipsit de carnația gestului, de expresia ochilor, de prezența trupului, a mișcării fizice, de tot ceea ce e dat viu în această clipă și în acest loc. Gesturile se pot sugera, dar nu se pot descrie real nici cu mii de cuvinte. Rezultă de aci că un text genial are nevoie de interpreți geniali, mai exact : congeniali. Cu interpreți sub nivel sau valoare, textul scade cu gradele corespunzătoare pe graficul spectacolului.

Repetăm : se poate întîmpla ca izbînda unui actor să fie meritul lui exclusiv (date fiind condițiile în care se face la noi direcția de scenă), dar dacă un actor *e prost in rol, aici meritul negativ și răspunderea sînt în mod integral ale directorului de scenă. El trebuie arătat cu degetul.*

Dar cum am spus, cazul cînd un teatru este lipsit de actori de talent este, din fericire, destul de rar. Mult mai des se întîmplă ca directorul de scenă să ignoreze forțele vii, cele în germen, ale teatrului, ale filmului, și să meargă, așa cum s-a arătat, cu ochii închiși, dibuind pe drumuri bătătorite. Un regizor care ignorează. care nu pricepe arta actorului trebuie înlăturat de la început ca un candidat care a luat zero la teza scrisă. E de prisos să mai fie încercat la oral. Cum să așteptăm de la un regizor deștept organizare de accente, viziune scenică, ingeniozitate, ritm, intensitate emotivă, dacă el nu cunoaște condiția primordială a spectacolului? Ce valoare mai au grimasele, spusele și articolul lui?

Așadar, cînd un regizor îți expune doct rezumatul lecturilor sale, mai mult sau mai puțin fericite, ia-l de nasturele lodenului și întreabă-l la rece: „Dumneata ce actori ai creat... ai format, în sfîrșit.. ai descoperit?"

VALENTIN LIPATTI

Păreri despre teatrul lui Anouilh

Cea mai mare parte a operei lui Jean Anouilh este străbătută de o mare sete de puritate. Dorință vie și nobilă, care insuflețește pe cei mai mulți dintre eroii dramaturgului și imprimă un sens major creației sale. Puritatea și — prin mijlocirea ei — fericirea sînt însă greu de realizat. Oamenii lui Anouilh se străduiesc să atingă acest țel, dar de cele mai multe ori eșuează. În fond, Jean Anouilh reia protestul generației romantice, îmbogățindu-l cu datele sensibilității sale de scriitor modern. Ca și la romantici, există la el două lumi, una ideală — de cele mai multe ori, paradisul pierdut al copilăriei — iar alta urîtă, nedorită, dar reală. Disperarea eroilor lui Anouilh de a trăi în cercul infernal al cotidianului, lupta lor — victorioasă sau nu — tinzind să-i scoată din marasmul în care se zbat alcătuiesc substanța creației dramaturgului francez. Trecutul cu faptele lui tulburi, inavuabile, singurătatea morală în care își duce viața individul lumii moderne, victoria rutinei asupra entuziasmului și a iubirii — iată tot atitea frîne care paralizează năzuințele personajelor lui Anouilh, le împing spre un deznodămînt tragic în așa-zisele piese *negre*, sau, în ciclul *trandafiriu*, spre o evadare într-o viață fără de vicisitudini și căreia omul a înțeles să-i dea un sens adevărat. Viziunea tragică a omului apăsat de societate și de trecutul lui nu postulează în mod obligator un pesimism incurabil. Lui Jean Anouilh îi rămîne destul entuziasm să creadă în viață și în oameni, chiar dacă de cele mai multe ori viața i se pare absurdă, iar oamenii răi. Gestul său de protest, nu ne îndreptățește să vedem în autorul *Ciocîrliei* un învins, ci un spirit care pătrunde adesea în miezul lucrurilor și schițează soluții.

Lupta pentru realizarea fericirii prin puritate este, în fond, tema fiecărei piese a lui Anouilh. Cele mai bine de douăzeci de piese ale scriitorului francez au aproape un subiect unic. Ca și Marivaux odinioară, Anouilh are o tematică redusă, monotonă, care e compensată de varietatea mijloacelor de expresie și a tehnicii dramatice.

Conflictul-tip la Anouilh se conturează cu limpezime încă din *Sălbatica,* una din primele *piese negre*. Thérèse Tarde e fata unui biet capelmaistru de cafenea. A crescut într-o lume interlopă, în care ipocrizia, promiscuitatea și necinstea au devenit locuri comune. O familie de „artiști" care își scuză mediocritatea și viciile prin felul lor excentric de a fi. Mediul Thérèsei e un mediu de ratați a căror decădere morală e mult mai adîncă și mai supărătoare decît mizeria materială. Thérèse însă se îndrăgostește și e iubită de un mare compozitor. Lui Florent, viața i-a surîs din plin: gloria și averea i-au dat un echilibru și o seninătate aproape supărătoare. Intrînd în lumea lui Florent, Thérèse, „sălbatica", se simte străină și izolată de bărbatul pe care îl iubește: lumea din care provine o ține parcă pe loc. Amintirea lumii ei îi dărîmă fericirea alături de seninul, de perfectul gentleman Florent. Căsătoria cu el e pentru Thérèse ca o trădare față de mediul natural. Banii iubitului nu pot șterge denivelările, ci le agravează. Dragostea ei are două chipuri: unul, intern, cel adevărat, al sentimentului ei pentru Florent; celălalt, extern, constă în interpretarea pe care lumea o dă dragostei lor, interpretare care murdărește totdeauna dragostea. Cu o sălbăticie care îl uimește pe spectatorul neavertizat, Thérèse rupe cu Florent, preferind să-și regăsească puritatea prin suferință și consecvență față de lumea din care vine. Relațiile de dragoste din *Sălbatica* sînt pecetluite de puterea malefică și miraculoasă a banului, care izolează pe om de mizerie și-l murdărește totodată. Orgoliul Thérèsei și setea ei de puritate înving interesul imediat, conformismul și arivismul general. Fericirea însă devine un obiectiv greu de atins.

Fetișismul banului și constringerea socială la care este supus individul reapar, umoristic de data aceasta, în piesa *A fost odată un condamnat*. Financiarul Ludovic a stat 15 ani la închisoare pentru afacerile sale frauduloase. Reîntors în mijlocul familiei, pe bordul unui yacht, Ludovic e anunțat de soția și amicii lui că va trebui să lucreze din nou în „branșa" sa, să-și reia vechiul rol în societate, dacă vrea să aibă cu ce trăi. Banul are să-și pună iar pecetea pe sufletul lui Ludovic, transformat în cei 15 ani de pușcărie. Fostul bancher devenit un om simplu nu înțelege, nu vrea să intre din nou în marea închisoare a lumii, să se sacrifice pentru interesele meschine ale asociaților lui. „Vreau să mă plimb... să mă uit la animale, la plante, să am o fetișcană care să-mi placă, care să mă iubească..." „Bine — i se ripostează — dar ai pierdut orice simț moral, orice simț social!" „Nu știu, răspunde Ludovic, am chef, pur și simplu, să încep să fiu fericit..." Fericirea visată e anulată de prezența cotidianului, care îl va sili pe Ludovic să-și reia locul în lume, într-o lume pe care acum o vede cu alți ochi... Ai crede că acceptarea, resemnarea se află la capătul refuzului lui Ludovic. Dar, printr-o întorsătură bruscă (proprie finalurilor lui Anouilh), deznodămîntul e tonic: dimpreună cu ocnașul mut La Brebis, care i-a fost prieten 15 ani, Ludovic se pregătește, la căderea cortinei, să se arunce în mare, nu pentru a se omorî, ci pentru a ajunge la țărm: „Nu se știe dacă reușim — îi spune el lui La Brébis — dar pentru libertate face să încercăm... Hai s-o ștergem".

Ca și pe Ludovic sau Thérèse, povara unui trecut murdar o apasă pe Eurydice, în piesa cu același nume. Trecutul se înalță ca un baraj de netrecut între ea și Orfeu. Urîțenia lumii reale ucide dragostea celor doi amanți însetați de puritate și de absolut.

Aceeași barieră o regăsim în *Romeo și Jeannette*. Dragostea lui Frédéric pentru Jeannette, sora logodnicei sale Julia, sparge dureros tiparele convențiilor meschine. Neîncrederea și stîngăcia de a nu înțelege firea năvalnică a Jeannettei îl fac pe Frédéric să se întoarcă la Julia. Finalul aduce iar o soluție neprevăzută. Nu acceptare, ci moarte. În timp ce Frédéric se pregătește să plece cu Julia și cu mama lui, Jeannette așteaptă pe malul mării să fie luată de apa care crește; Frédéric aleargă spre ea. S-o scape? Nu, să moară împreună ca, odinioară, amanții lui Shakespeare. Dragostea învinge — prin moarte, e drept — urîțenia lumii reale.

Evadarea din ipocrizie și habitudine, din colivia lumii existente se săvîrșește tot prin moarte și în *Antigona*, una din dramele cele mai izbutite ale lui Anouilh. Cazul fiicei lui Oedip este deosebit de cel al Thérèsei, Jeannettei sau Eurydicei. Antigona nu are un trecut de ascuns. E curată de la începutul acțiunii. Deznădejdea ei față de viață e, ca să spunem așa, apriorică. Antigona nu mai are răbdare să aștepte deziluzia. Ea opune vieții un *nu* categoric, pentru că nu vrea să accepte nici un compromis. Preferă să nesocotească poruncile lui Creon și să se condamne singură la moarte, decît să pactizeze cu realitatea pe care o urăște. Apărarea memoriei lui Polynice — fratele mort, pe care Antigona cutează să-l îngroape — nu e decît un pretext pentru a putea spune *nu* vieții. În fața Antigonei, stă bătrînul rege Creon, care a spus *da* vieții. Crud și prudent, conformist și om al „ordinii", Creon întruchipează spiritul de ascultare și de înfăptuire ; Antigona e revolta și refuzul de a acționa. Se cuvine să remarcăm aici că opoziția Creon-Antigona, atît de dramatic reliefată într-o scenă din piesa lui Anouilh, nu este ireductibilă. Creon a capitulat, ce e drept, în fața vieții, acceptînd-o cu toate vicisitudinile ei, cu toate samavolniciile. Antigona a înfruntat-o *aparent*, refuzînd s-o trăiască. În fond, și ea a capitulat, alegînd moartea. Singuri în măreția lor tragică, Creon și Antigona demisionează deci deopotrivă de la misiunea Omului. Iar revolta cutremurătoare a nefericitei fiice a lui Oedip capătă astfel un sens cu totul pasiv și inoperant.

Există însă în teatrul lui Anouilh și alte modalități de înfruntare a vieții sau de evadare din „închisoare". Aceste soluții sînt altele decît moartea. Așa, bunăoară, în *Leocadia*, prințul Albert crede că, pentru a păstra neștirbită amintirea iubitei moarte, e deajuns să se reconstruiască contextul material în care a cunoscut-o : restaurantul, șampania, florile și muzica... Viața însă — sub trăsăturile unei fete din popor, modista Amanda — îi dovedește că adevărata iubire nu se află în amintire, adică în trecut, ci în prezent, în real și în concret, la soare, în mijlocul florilor și al pădurii... Purificată, viața merită să fie deci trăită.

Evadarea prin amintire e, prin urmare, ineficace. Dar evadarea și purificarea prin uitare ? În *Călătorul fără bagaj*, Gaston a stat într-o casă de sănătate ani de-a rîndul, fără să-și poată regăsi memoria și, deci, identitatea. Dacă și-ar regăsi-o, ar reintra în lanțul cauzelor și efectelor, ar fi din nou strict determinat... Prima problemă care se pune e, deci, refuzul unei conștiințe pure, sau cel puțin purificate, să accepte un trecut dubios. Tînărul care pare să fi fost Gaston înainte de șocul amnezic este Jacques Renaud, o ființă imorală și coruptă, necinstită și egoistă... Gaston e parcă și mai îndrituit să refuze de a fi Jacques Renaud. Scutit de amintiri prin boală, Gaston s-a regenerat pe alte baze, de cinste, de curățenie sufletească. Și atunci — ca și Henric al IV-lea al lui Pirandello — Gaston îl refuză deliberat pe Jacques Renaud (cel care a fost el odinioară). Minte și trișează, pentru a se păstra pur. Se recunoaște ca fiind alt tînăr, om cumsecade și bun. Trișînd, Gaston a alungat trecutul și și-a consacrat puritatea cea nouă. Alienarea lui consacră, așadar, un ideal etic pozitiv, chiar dacă valorificarea morală se face prin raport cu nostalgicul paradis al copilăriei.

Suprimarea sau, cel puțin, atenuarea contradicției dintre vis și realitate se mai poate realiza și prin minciună, o minciună vitală, prin crearea unei duble existențe, existența de-a doua căutînd să întruchipeze visul și să compenseze pe erou de vicisitudinile din prima. Așa procedează, în *Întîlnirea de la Senlis*, tînărul Georges, care creează pentru o seară iubitei sale Isabelle un cadru fictiv de fericire : casă părintească, bătrîn servitor, părinți provinciali... închiriați fiecare cu ora ! Fictiunea se prăbușește, Isabelle află adevărul, dar îndrăgostiții nu abdică. E vorba doar de o piesă „trandafirie" ! Alături de Isabelle, Georges va învăța prețul vieții fără minciună. Procedeul dublei existențe, pirandellian prin excelență, îi dă posibilitate lui Anouilh să privească cu toată luciditatea lui surîzătoare lumea oribilă din care venea Georges.

Ornifle — una din piesele recente ale lui Anouilh — mai propune și o altă soluție, care e un eșec : dragostea fizică, plăcerea. Poetul de texte muzicale Ornifle e o celebritate pariziană, dar e scîrbit de viața factice pe care o duce, cu abjecție și delicii. Nenumăratele sale cuceriri sentimentale îl fac să nu perceapă scurgerea anilor, prezența bolii, apropierea morții. Trezit la realitate de o conștiință pură, Fabrice, fiul său nelegitim, Ornifle descoperă că e cardiac, dorește o clipă să înceapă altă viață, revine la vechile sale năravuri și moare de un atac de inimă la ultimul său rendez-vous...

*

Ca și problematica lui Anouilh, personajele sale, sub diversitatea lor stilistică, sînt reductibile la cîteva tipuri. Sînt, mai întîi, după cum am văzut, cei care luptă pentru ieșirea din cotidianul meschin, cei rămași credincioși visului — Antigona, Eurydice, Jeannette... Unii mor, alții trăiesc o viață înnoită — ca Georges sau Ludovic — dar cu toții luptă și sfîrșesc fie „negru", fie „trandafiriu".

Mai sînt însă și învinșii, cei care au acceptat viața ca un compromis, care suferă, dar nu se pot rupe din angrenajul ei : regi conformiști și nefericiți ca Creon, poeți mediocri ca Ornifle, ratați și paraziți încornorați cu Lucien (din *Romeo și Jeannette)* sau ca Robert (din *Întîlnirea de la Senlis).* Adesea, dorința lor de puritate, dorință înăbușită, se sublimează într-o violență verbală, plină de sarcasm, de cinism (e cazul lui Robert sau al lui Lucien). Cuvintele lor sînt un adevărat rechizitoriu social și moral împotriva anturajului și împotriva lor înșiși. Paraziți venali și cinici, bufonii lui Anouilh amintesc îndeaproape de paradoxalul Rameau al lui Diderot. Ca și Nepotul, ei sînt sinceri în abjecția lor, și această sinceritate le conferă, în cele din urmă, o noblețe nouă, spre deosebire de semenii lor, mai toți abjecți și mai toți ipocriți. Funcția de critică socială, fără false sentimentalisme, cu acea ironie care arde ca vitriolul și sfîșie toate iluziile, Anouilh o încredințează acestor „clovni", care, ca nebunii lui Shakespeare, spun multe adevăruri... Ei echilibrează conflictul și construcția dramatică, ponderează prin vorbirea lor crudă, „terre-à-terre", durerea și elanurile personajelor pozitive și proiectează asupra spectacolului acel fascicul de lumină lucidă care face mai încîntătoare visul și fantezia.

O a treia categorie — mai puțin impunătoare, dar realizată cu mult umor — sînt personajele excentrice, copiii bătrîni din piesele lui Anouilh : contese, ducese și ladies nebune, unchi și părinți ramoliți, servitori bătrîni, meticuloși și pisălogi etc. — o umanitate rudimentară prin ticurile ei, emoționantă prin afecte, de cele mai multe ori ridicolă prin reacții. În plăsmuirea lor, Anouilh dovedește o mare forță de caricaturizare și acea *vis comica,* proprie marilor dramaturgi.

Ceea ce limitează valabilitatea personajelor lui Jean Anouilh este însă excesul de introspecție, în dauna acțiunii, axarea caracterelor pe date psihice în primul rînd. Revolta lor rămîne adesea verbală și deci stearpă, tocmai pentru că fundalul social este absent. Leacurile preconizate de autor le-am văzut : moartea, visul, minciuna, iubirea (dacă e cu putință) sau viața cea de toate zilele, purificată (cum ? prin transformări morale ?). Subiectul-tip, subiectul unic generează o pluralitate de soluții, care toate sînt paliative puse în slujba unor năzuințe înălțătoare. Omul „negru" al lui Anouilh capitulează în fața vieții ; omul „trandafiriu" acceptă viața modificată in bine. Dar transformarea puternică, radicală, revoluţionară, a vieţii scapă lirei monocorde a lui Anouilh, aşa cum a vibrat ea pină acum in creaţia sa dramatică.

*

O nouă etapă părea să se fi deschis in activitatea scriitorului francez cu piesa sa din 1953, intitulată *Ciocirlia*.

Ciocirlia e viaţa Ioanei d'Arc. O viaţă redată printr-o serie de tablouri, care nu au nici ironia lucidă a lui Voltaire, nici lirismul exclusiv al lui Michelet, ci pe amindouă, intr-o sinteză emoţionantă. O poveste simplă, in care tonul tragic, solemn al eroilor dramei din veacul al XV-lea se impleteşte nedistonant cu vorbirea ţărănească sau chiar argotică a francezilor de azi. Acţiunea se desfăşoară in sala tribunalului ecleziastic din Rouen, prezidat de episcopul Cauchon. În boxă, Ioana d'Arc. Piesa constă in reconstituirea vieţii fecioarei, aşa cum in filmele poliţiste se reconstituie crima. Eroii ştiu dinainte ce are să urmeze. Ei repetă fapte care au mai fost parcurse o dată. Sentimentul de „déjà vu" generează in opera lui Anouilh situaţii inedite, in care duioşia şi umorul se imbină veridic.

Fără indoială, Ioana e un caracter inrudit cu celelalte eroine ale lui Anouilh : aceeaşi tărie de caracter, acelaşi curaj născut din frica deliberării intime, acelaşi fior de energie ca al Antigonei. Numai că Ioana d'Arc nu a spus *nu* vieţii, ci clericalismului catolic şi duşmanilor care cotropiseră Franţa. Ea s-a dăruit vieţii şi patriei ei. Cind fricosul rege Carol al VII-lea ii spune, la Chinon, că „Dumnezeu e totdeauna de partea celor bogaţi şi care au armată multă...", Ioana ii răspunde neinfricată : „Dumnezeu nu e cu cei care sint mai tari. El e cu cei mai curajoşi. Dumnezeu nu-i iubeşte pe cei cărora le e frică". Refuzul Ioanei de a se mărturisi eretică, de a se supune bisericii şi dogmelor ei, refuzul ei de ţărăncuţă incăpăţinată şi sublimă capătă accente de adevărat umanism sub pana lui Anouilh :

„Loviţi cit de tare, e dreptul vostru. Eu, dreptul meu e să cred mai departe şi să vă spun *nu*..." Iar mai departe : „Adevăratele minuni — cele care il fac pe Dumnezeu să suridă in ceruri — sint minunile pe care oamenii le fac singuri, cu curajul şi inteligenţa pe care el le-a dat-o".

Împotriva Omului care işi ridică ochii spre cer şi cutează prin gindul şi fapta lui să-l infrunte pe Dumnezeu, contra fiinţei care zice *nu!* divinităţii nemiloase şi oarbe, luptă cu un car de argumente subtile inchizitorul, care vrea să pedepsească in Ioana nu pe o vrăjitoare, nici pe o inamică a englezilor, ci pe o fiică autentică a lui Prometeu.

Deznodămintul e de o mare originalitate. Episcopul Cauchon — pozitivat intrucitva de Anouilh — reuşeşte, cu duhul blindeţii, s-o convingă pe Ioana să abjure şi să-şi recunoască vina in faţa Bisericii. Ioana a scăpat de arderea pe rug. Va fi inchisă pe viaţă. În celula sa, se va căi de-a pururi... În tabloul următor o vedem pe Ioana intemniţată şi frămintată de ginduri. Acceptarea se preschimbă atunci repede in revoltă. Englezului Warwick, ea ii strigă ultima hotărire : işi va renega abjurarea şi va merge cu capul sus la rug... Asistăm apoi la pregătirea in pripă a rugului, la flăcările care au şi inceput s-o invăluie pe Ioana... Cind, deodată, un căpitan al lui Carol al VII-lea, Beaudricourt din Vaucouleurs, se năpusteşte cu oamenii săi şi opreşte executarea pedepsei. Ce s-a intimplat ? Beaudricourt strigă in gura mare că tribunalul a trişat in reconstituirea dramei Ioanei d'Arc, de vreme ce a omis o scenă. Unde e ungerea ca domn a lui Carol al VII-lea la Reims ? Unde ? Cauchon şi acoliţii, perplecşi, o dezleagă pe Ioana, care apare deindată in plina apoteoză de la Reims. Cuvintele lui Carol capătă in acest final „à rebours", un sens mai adinc :

„Adevăratul sfîrşit al poveştii Ioanei, adevăratul sfîrşit care nu va avea sfîrşit, pe care oamenii şi-l vor povesti mereu, atunci cînd toate numele noastre vor fi amestecate sau date uitării, nu va fi aici la Rouen în restriştea ei de animal hăituit, ci va fi ciocîrlia în înaltul cerului, va fi Ioana la Reims, în gloria ei întreagă... Adevăratul sfîrşit al poveştii Ioanei este vesel. Ioana d'Arc e o poveste care se termină cu bine."

Ioana, ciocîrlia care cîntă în văzduhul Franţei, inaugurează o nouă temă în teatrul lui Anouilh: aceea a patriotismului legat de dragostea de om, de încrederea în raţiune şi în marile valori morale ale omenirii. Ioana moare sau e gata să moară nu pentru a-şi dovedi sieşi „disponibilitatea" de a făptui, ci pur şi simplu pentru cauza sfîntă a Franţei. Imnul acesta închinat libertăţii, independenţei şi oamenilor simpli face din *Ciocîrlia* o piesă calitativ nouă faţă de creaţia anterioară a lui Anouilh.

Speranţele la care ne îndreptăţeau piesele mai vechi ale lui Anouilh, rezultatele remarcabile la care dramaturgul ajunsese în *Ciocîrlia* sînt astăzi dezminţite de ultima sa piesă. *Bietul Bitos,* care se joacă acum la Paris pe scena Teatrului Montparnasse, răstoarnă dintr-o dată perspectiva luminoasă, la care ne aşteptam după evocarea Ioanei d'Arc. Practicînd o satiră oarbă şi o falsificare sistematică a istoriei, Anouilh a alunecat în *Bietul Bitos* pe o pantă antidemocratică, reacţionară. Asemenea lui Sacha Guitry, el denigrează sistematic poporul francez, batjocoreşte marea tradiţie iacobină, făcînd din Robespierre-Bitos un energumen sanguinar, iar din revoluţia de la '89 un eveniment scandalos şi cu totul regretabil... Amestecul scenelor istorice, cu evenimentele politice actuale (piesa se petrece în zilele noastre, cînd un grup de domnişori de lume mare dau un banchet la care invitaţii sînt costumaţi şi joacă rolul unor personaje istorice din 1789) e de un total prost gust. Se simte, cale de o poştă, mistificarea şi calomnia antidemocratică. Presa progresistă franceză a criticat pe bună dreptate în termeni violenţi această piesă ca pe o „frenezie a josniciei"... Şi dacă ieri drumul protestatarului, însetat de puritate, Jean Anouilh ne apărea, după *Ciocîrlia,* ca un drum ascendent, azi, în prezenţa *Bietului Bitos,* ne este greu să conchidem printr-o valorificare de ansamblu a creaţiei sale. Mai mult decît oricînd, contradicţiile şi deruta intelectualului mic-burghez bătut de vînturi apar ca profund dăunătoare într-o operă care a adus o notă nouă în teatrul francez contemporan. Care va fi de-acum încolo evoluţia lui Anouilh? Va reuşi el să regăsească şi să amplifice vechile coordonate, pe care am căutat să le definim aici, sau va coborî tot mai mult în literatura marasmului? Doar viitorul va putea da un răspuns. Pînă atunci, toate ipotezele — rele sau bune — sînt legitime.

I. A. ZAVADSKI

Note de regizor*

P.I.A. 9905

Sînt întrebat adesea ce este un regizor și care sînt sarcinile lui principale. Care este locul ce-i revine în ansamblul diverselor preocupări artistice și care sînt raporturile dintre regie și celelalte arte ? Este regia o artă de sine stătătoare, sau e doar un proces creator direct subordonat materialului dramaturgic, avînd menirea de a-l transforma în spectacol ?

Sînt departe de a aspira la titlul de teoretician în ale teatrului și, deși am convingerea că prietenii teatrologi pot da acestor întrebări răspunsuri mai complexe și mai documentate, pe măsura posibilităților mele, mă voi încumeta totuși să răspund și eu, și anume nu prin teoretizări sau considerații abstracte, ci sprijinindu-mă pe practica mea relativ îndelungată de director de scenă, folosind învățămintele cîștigate de-a lungul anilor și referindu-mă la planurile de creație și preocupările mele actuale.

Cred că unul dintre aspectele esențiale sub care trebuie considerată sarcina regizorului de teatru este cel pedagogic. K. S. Stanislavski ne-a învățat că numai regizorul-pedagog este în stare să ridice pe actor la nivelul unui autentic creator și să realizeze astfel în spectacol acea „viață a spiritului uman", care în limbajul sistemului stanislavskian se numește artă a retrăirii. Să-l ajuți pe actor să creeze și nu să creezi în locul lui — iată ce deosebește în fond pe regizorul-pedagog de ceilalți.

Ce înseamnă însă „să-l ajuți să creeze" ?

Gîndiți-vă, de pildă, ce face un bun grădinar care își propune să obțină dintr-un lujer firav o plantă de toată frumusețea, cu flori mari și roade bogate. Cu încredere și răbdare, el va lua stropitoarea și, de cîteva ori pe zi, va turna apă la rădăcina lujerului. El va stropi planta cînd și cît e nevoie — nici mai mult, nici mai puțin. El va urmări cu atenție și interes dezvoltarea plantei și va observa că, cu oricît de mici deosebiri, totuși astăzi planta e mai mare decît ieri, după cum mîine va fi mai viguroasă decît azi. El va plivi la timp buruienile răsărite spontan în preajma plantei sale, pentru ca nu cumva acestea să împiedice vegetația normală a plantei sau să-i invenineze fructele. Uneori, intuiția sau experiența lui de grădinar iscusit îl vor îndemna să schimbe brusc mediul de creștere al plantei, dintr-un loc umed sau cald într-unul uscat sau rece, spre a determina astfel o călire a organismului vegetal, pentru a-l pregăti să reziste celor mai variate și mai aprige condiții, a-l face apt să suporte cît va trăi eventualele schimbări neașteptate de temperatură, umiditate etc.

---

* Articol scris pentru revista „Teatrul"

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

Astfel îngrijită, cu timpul planta își va deschide florile, care apoi vor lega fructe ; fructele vor da în pîrg, vor prinde culoare și aromă, iar într-o bună zi vor fi culese.

Un prost grădinar va uda planta sau cu prea puțină sau cu prea multă apă și nu va lua în seamă buruienile, iar unul și mai nepriceput, și mai nerăbdător, va trage cu amîndouă mîinile de frunzele plantei, pentru a o vedea crescînd mai repede. Se înțelege că, în asemenea condiții, planta sau nu va da niciodată fructe, sau va da fructe seci ori viermănoase.

Mi se pare potrivită analogia între plantă și procesul de creație al actorului, proces care poate fi organic sau artificial, încununat de succes sau zadarnic, după cum se va bucura de îndrumarea și sprijinul unui regizor cu mai mare sau mai mică influență pedagogică. În ce privește „stropitul plantei", aș vrea să remarc că există unii regizori care înțeleg să-și hrănească planta (adică actorul) cu apa inutilă a celor mai abstracte și mai difuze teorii, cu interminabile discursuri, expuneri, caracterizări, considerații, definiții, repetări, precizări, exemple și divagații de tot soiul. Fără îndoială că o hrană atît de diluată nu va da rezultatele așteptate și e clar că, în exemplul de mai sus, „apa" trebuie înțeleasă ca principalul element pentru nutriția plantei, adică o serioasă, o temeinică contribuție practică a regizorului la procesul de educație și pregătire a actorului în vederea unei cît mai desăvîrșite îndepliniri a sarcinii primite. Chiar înainte de crearea unui tip, a unui personaj propriu-zis, regizorul-pedagog e dator să stimuleze însușirile actorului. De multe ori, e necesar să-l ajute pe actor ca să fie „el însuși", adică să se elibereze de crisparea psihică și fizică, de stinghereală, de obsesia că „joacă teatru", fiindcă deseori aceste neajunsuri dau rezultate false, artificiale, neartistice. Sînt actori ce posedă posibilități pe care ei înșiși nu le bănuiesc și pe care le sesizează abia ochiul pătrunzător al regizorului. Numai răbdarea și iscusința „grădinarului" pot contribui ca aceste flori să se deschidă și să dea rod.

Cînd intervine însă procesul de creare a personajului, a unei anumite figuri umane cu individualitate proprie — care tinde să se îndepărteze de aceea a omului-actor —, procesul de creare a unui tip cu noi însușiri fizice și psihice, cu o personalitate și rezonanță socială bine definite, cînd se creează, adică, rolul propriu-zis, atunci misiunea pedagogică a regizorului, fără a trece pe al doilea plan, începe să se îmbine cu rolul lui organizatoric. Personajul, chiar dacă constituie figura centrală a piesei, trebuie privit ca partea componentă a unui întreg — a spectacolului — și nu poate fi creat decît în strînsă și continuă corelație cu celelalte elemente ale sistemului care este spectacolul de teatru. Dacă actorul vine de-acasă cu rolul gata făcut, pregătit pînă în cele mai mici amănunte în mod cu totul abstract și independent de creația partenerilor și a celorlalți colaboratori ai spectacolului, el va deveni fie o notă discordantă în colectivul creator, fie un actor care evoluează după bunul său plac, în timp ce ceilalți „îi dau replica". Desigur că așa-zisa „muncă de acasă" a actorului are o importanță de necontestat, ea este indispensabilă unei adevărate creații ; aceasta însă numai cu condiția ca ea să se desfășoare pe baza înțelegerii profunde a spectacolului ca operă colectivă dar unitară, ținîndu-se seamă de raporturile cu celelalte personaje ale piesei, așa cum se conturează acestea în interpretarea partenerilor și în funcție de ideea și concepția unică a spectacolului. La rîndul său, regizorul are datoria să asigure și să stimuleze posibilitățile de creare ale actorului, să pornească de la individualitatea acestuia, de la particularitățile și mijloacele specifice de expresie de care dispune acesta, de care a mai ținut seamă și cînd l-a distribuit în rolul respectiv. Dar creația individuală este mai bogată, mai variată, mai evidentă cînd întregește și desăvîrșește ținuta artistică a unui colectiv însuflețit de aceeași idee de bază, a unui colectiv sudat printr-o unitate de stil și interpretare, unitate pe care trebue să o realizeze principalul organizator al spectacolului, regizorul.

Dar cum se poate realiza o astfel de unitate ?

Regizorul-pedagog și, în același timp, organizator nu este numai educatorul fiecărui actor luat în parte, ci este și educatorul colectivului luat ca întreg. În teatrul sovietic — ca și în teatrul romînesc, spre deosebire de situația din multe alte țări — este împămîntenită tradiția trupelor permanente. De-a lungul anilor, lucrînd cu același colectiv — împrospătat bineînțeles periodic cu elemente noi — regizorul trebuie să asigure o dezvoltare profesională superioară a actorilor ; aceasta îi va ușura simțitor sarcinile cînd va monta diversele spectacole.

Foarte adesea, auzim spunîndu-se în lumea teatrală că regizorul trebue să fie „mînă de fier". S-ar putea trage de-aici concluzia că numai despotismul regizoral poate asigura perfecta organizare a procesului de creație teatrală, că numai spiritul dictatorial și disciplina impusă militărește pot realiza strînsa coeziune dintre părțile componente ale întregului, îmbinarea fericită a diverselor elemente într-un spectacol cu concepție unitară. Experiența arată însă că lucrurile se petrec în genere cu totul altfel, că regizorul tiran nu izbutește mai niciodată să realizeze adevărata unitate a spectacolului, din simplul motiv că, pentru a crea „viața spiritului uman", de care vorbește Stanislavski, este necesară o înțelegere profund spirituală între toți cei ce urmăresc aceasta, o nețărmurită încredere a fiecăruia dintre ei în forțele celuilalt și mai ales în forțele proprii, o afecțiune adîncă, o atmosferă creatoare : toate acestea pot fi distruse pentru multă vreme de un pumn izbit în masă sau de un ton ridicat.

Aceasta înseamnă că esența raporturilor pe care regizorul trebuie să le stabilească între el și restul colectivului de creație, pentru a-l uni în jurul unei cauze comune, trebuie să fie cu totul alta. Fără atmosfera de creație despre care am vorbit, fără înțelegere deplină, încredere și afecțiune sinceră, singurele elemente în stare să creeze un mediu prielnic de dezvoltare organică și rodnică a spectacolului, nu se poate realiza unitatea de concepție. Trebuie să mai ținem seama că nici cea mai desăvîrșită pregătire profesională nu poate înlocui aceste condiții. O gîndire limpede, o logică de fier, o profundă cunoaștere a materialului sînt desigur necesare, dar nu-l pot dispensa pe regizor de momentul afectiv, de caracterul emoțional al relațiilor sale cu colectivul de creație, în general, și în primul rînd cu actorii. În arta noastră, există „ceva" nedefinit prin legi scrise sau orale și greu de explicat. În creația artistului, de orice natură ar fi ea, există totdeauna ceva mai presus de momentul rațional, ceva care nu poate fi *înțeles*, ci trebuie *simțit*. În unele momente, chiar artistul cel mai desăvîrșit — ba mai ales artistul desăvîrșit — este depășit în intențiile sale de forța uriașă a talentului, care îl conduce spre rezultate neașteptate. Este deosebit de elocvent în această privință exemplul lui Lev Tolstoi, acest gigant al literaturii mondiale, care, după cum arăta Lenin, a dezvăluit și analizat cele mai adînci contradicții ale societății ruse din veacul trecut, opera sa devenind o „oglindă a revoluției ruse", deși știm bine că, rațional, el nu a fost alături de ea. Dar uriașul său talent, alimentat de dragostea pe care a nutrit-o față de popor, de oamenii simpli, l-a determinat să creeze o operă al cărei sens social poate nici nu l-a înțeles.

De altfel, însăși arta populară, această sevă care hrănește și îmbogățește creația marilor oameni de artă, este spontană și, de cele mai multe ori, subconștientă ; ea nu se poate teoretiza.

Ce trebuie, atunci, să călăuzească pe un adevărat regizor în munca sa de creare a spectacolului ? Însăși conștiința că el este principalul creator al spectacolului, că dramaturgul este autorul piesei, iar regizorul, autorul spectacolului.

Așadar, alături de rolul pedagogic și de cel organizatoric, regizorul îndeplinește o sarcină profund creatoare.

Din păcate, tocmai această însușire — care de fapt și definește arta noastră ca o creație de sine stătătoare, deosebit de complexă tocmai prin interferența ei cu numeroase alte genuri de artă ce contribuie la realizarea spectacolului — este neglijată sau greșit înțeleasă de mulți regizori. Numai în momentul creației propriu-zise, ce încununează activitatea pedagogică și organizatorică a regizorului, acesta se ridică pe treapta supremă a profesiunii sale. Pînă la această etapă, munca regizorului nici nu este totdeauna artă, deoarece aptitudinile de a educa și organiza colectivul de actori pot fi suplinite adesea de pricepere, intuiție, experiență de viață, o vastă cultură etc. Adevăratul „talent de regizor", însă, se face simțit numai cînd apar — poate, destul de disparate la început — *imaginile, viziunea regizorală a spectacolului.*

Etapa de creație a spectacolului este de multe ori înlocuită prin așa-zisa concepție sau tratare a piesei. Deseori, regizorii cred că își fac simțită personalitatea afirmind: „eu am tratat piesa aceasta într-un fel, iar cutare regizor a tratat-o altfel".

În fond, orice om — nu neapărat doar artistul — cînd citește o piesă, își formează asupra ei un punct de vedere propriu, o înțelegere proprie, o anume „tratare". Arta însă începe totdeauna din momentul cînd alături de această tratare, înțelegere, apare creația, imaginea.

Înalta tribună a Congresului al XX-lea al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice a oferit oamenilor muncii din întreaga lume o pildă vie de felul în care tezaurul învățăturii leniniste constituie fără întrerupere o călăuză de neprețuit, menită să înalțe gîndirea omenească pe noi trepte de dezvoltare. Din istoricele teze ale Congresului, oamenii de artă au putut trage concluzia că oamenii muncii așteaptă de la ei, mai mult ca oricînd, opere de o reală valoare artistică și ideologică. A fost spulberată pentru totdeauna eronata impresie a unora că posibilitățile de creație ale artei socialiste ar fi îngrădite, că sursa de teme și idei menite să stea la baza operelor de artă ar fi limitată, că realitatea societății sovietice ar fi lipsită de conflicte puternice, în jurul cărora să se poată crea lucrări artistice de cele mai variate genuri și forme. A fost revăzută accepția strîmtă a noțiunii de „realism socialist", care căpătase la un moment dat o interpretare atît de săracă și de uscată, încît se transformase, dintr-o metodă menită să stimuleze creația artistică și să-i deschidă orizonturi nebănuite, într-o adevărată frînă a elanului creator. E lesne de înțeles că nici arta noastră nu a putut rămîne străină de urmările pe care le-a avut interpretarea aceasta mărginită a realismului socialist. Fusese în mare măsură uitat tocmai menționatul rol de creator al spectacolului, care revine adevăratului regizor. De multe ori, regizorul s-a transformat într-un exponent fidel al ideilor și temelor autorului, neglijind chiar diferențele de mentalitate și preocupări dintre epoca în care a fost scrisă piesa și aceea în care este reprezentată în fața publicului. Mulți regizori socoteau că a nu depăși cu nimic concepția autorului, a nu pune nimic de la sine în spectacol, a nu-i da acestuia o rezonanță cu totul nouă, adecvată frămîntărilor și ritmului de viață din zilele noastre, înseamnă a respecta tradițiile clasice ruse. Noi am uitat de multe ori că una din cele mai importante tradiții atît ale creației populare, cît și ale marilor noștri clasici este tradiția căutării noului în artă, tradiția inovației, tradiția răsunetului actual al unei opere de artă, tradiția mersului în pas cu viața maselor, cu preocupările și năzuințele lor. Gogol spunea cîndva că adevărata operă de artă privită cu ochi noi poate deveni oricînd nouă, indiferent de vechimea ei cronologică. De multe ori, viața însăși ne arată cît de multă dreptate avea Gogol: îmi amintesc de *Othello*, care a ținut mulți ani afișul teatrului nostru. Anumite momente din complexitatea tematică a măreței tragedii shakespeariene s-au situat, rînd pe rînd, în centrul ideologic al spectacolului, deși era vorba de o concepție regizorală unică. Dacă la început, cînd în țară avea loc o luptă de clasă ascuțită, tema centrală a spectacolului a fost demascarea perfidiei lui Iago, tema omului cu două feţe, mai tirziu a ajuns temă principală, soarta tragică a maurului Othello, care sugera asociaţii cu discriminările rasiale din diverse ţări capitaliste —, pentru ca mai pe urmă, pe o nouă treaptă de dezvoltare a societăţii sovietice, să capete o rezonanţă deosebită tema dragostei neţărmurite şi atotputernice dintre viteazul Othello şi minunata lui soţie, Desdemona.

Regizorul care creează spectacolul are la dispoziţie infinite mijloace artistice pentru a-i da acestuia un sens totdeauna nou şi de cea mai mare actualitate. Uneori, el trebuie să revină asupra unui spectacol montat mai de mult, pentru ca să-l revadă, să-i aducă diverse modificări sau adăugiri menite să-i întreţină viaţa. În ce mă priveşte, intenţionez să revin asupra a două din spectacolele pe care le-am montat la Teatrul „Mossoviet" acum cîţiva ani (*Mascarada* de Lermontov şi *Uraganul* de Bill-Beloţerkovski), pentru a spori nivelul artistic şi, mai ales, pentru a ridica lirismul, răsunetul lor poetic pe o treaptă superioară, potrivit exigenţelor spectatorului sovietic de astăzi.

Este, apoi, cu atit mai normal ca, incepind să lucreze la un spectacol nou, regizorul să fie cu mult mai preocupat ca spectacolul acesta să aducă un cuvint nou, stirnind şi menţinind interesul viu al maselor de spectatori.

Dar care să fie oare „elementul nou", inovaţia in teatru ?

Am arătat că inovaţia constituie o tradiţie fundamentală a artei ruse. Însuşi Stanislavski datorează locul de cinste pe care il ocupă în istorie, faptului că a fost un mare inovator. Din păcate, învăţăturile şi experienţa lui, care alcătuiesc aşa numitul „sistem", sînt transformate adesea in dogme fără viaţă, atit de către unii teoreticieni ai teatrului cit şi — ceea ce este mai trist — de unii practicieni. Dar a urma învăţătura unui inovator nu inseamnă cituşi de puţin a reproduce sau imita realizările acestuia, ci a fi şi tu, la rindul tău, un căutător al noului. A urma învăţătura lui Stanislavski mai inseamnă să înţelegi în ce constă propriu-zis acest „nou" şi cum trebuie să ajungi la el. Să ne amintim că tot K. S. Stanislavski spunea odată că „nu există nici un „sistem" al tău sau al meu: există doar un sistem unic — adevărul organic". Cu alte cuvinte, inovaţia în teatru nu se poate transforma intr-o goană după originalitate cu orice preţ, in incercarea de a uimi spectatorul, silindu-l să vadă pe scenă „ce n-a văzut in viaţa lui". Elementul nou nu trebuie *născocit*, ci *descoperit*, pentru că el reprezintă de fapt o formă de expresie a adevărului organic, inerentă acestui adevăr, dar încă nedezvăluită de alt artist. Principiile, elementele sistemului lui Stanislavski nu au fost născocite, ci descoperite şi aşa se explică de ce unii actori sau regizori care au trăit inaintea lui Stanislavski, sau pur şi simplu nu l-au cunoscut, au putut şi pot uneori lucra în conformitate cu prevederile sistemului său. Elementul nou se găseşte undeva, în multiplele forme de existenţă şi de mişcare ale materiei, ale vieţii înseşi. Şi el aşteaptă ca cineva să-l scoată la lumină. Astfel se intimplă lucrurile in ştiinţă şi mai cu seamă in artă, a cărei uriaşă materie primă este viaţa în infinitele şi variatele ei aspecte.

E limpede că, pentru a fi găsit, noul in artă trebuie căutat.

Realizind punerea in scenă a unui spectacol, regizorul e dator să creeze o operă de artă cu totul inedită. Montarea unui spectacol — ca şi scrierea unui roman sau a unei piese, pictarea unui tablou sau compunerea unei simfonii — este operă de creaţie. Cindva, Puşkin a creat vestita *Damă de pică*. Mai tirziu, Ceaikovski, folosind creaţia lui Puşkin ca libret, a realizat o nouă lucrare artistică, opera *Dama de pică*. Nici unul din cei doi creatori nu repetă pe celălalt, deoarece fiecare din ei aduce cite un element nou. Acelaşi lucru se intimplă in teatrul de dramă. Mai mult decit atit, marile lucrări dramatice au fost create pe baza unui material de viaţă care a sugerat dramaturgului anumite concluzii filozofice. Se ştie că nemuritorul *Hamlet* nu a fost scris in abstract, independent de anumite posibilități și cerințe, ci a fost creat de marele Shakespeare pentru uzul anumitor individualități actoricești și ca răspuns la anumite preocupări filozofice ale vremii. Regizorul de astăzi are la dispoziție alți actori, iar problemele filozofice cărora trebuie să le dea răspuns prin creația sa sint cu totul altele. Din aceste „elemente" obiective, cărora li se alătură momentul subiectiv al creației personale, el construiește un *Hamlet* nou — adică un *Hamlet* în montarea cutărui teatru, in regia cutărui director de scenă și in cutare epocă de dezvoltare a societății.

Iată de ce regizorului i se cere o profundă cunoaștere a vieții și o pătrundere, o înțelegere atit a filozofiei autorului și epocii lui, cit și a filozofiei timpurilor noastre. Cind Lenin spunea că muncitorii și țăranii noștri au nevoie de o artă superioară, el specifica totodată că pentru aceasta este necesară o bază culturală pe care să se poată înălța arta desăvirșită, in care forma de exprimare să corespundă bogatului conținut de idei.

Această chemare, acest indemn al marelui nostru dascăl trebuie să-și găsească ascultare și așteaptă răspuns hotărit din partea oamenilor noștri de teatru. Viața, la rindul ei, ne pune in față sarcini de creație mai importante și de proporții mai mari ca oricind. Înaltul nivel tehnic la care au ajuns, de pildă, cinematograful și televiziunea ridică mult exigențele maselor de spectatori, care vor să găsească in teatru ceea ce nu le poate aduce aparatul de televiziune sau ecranul unui cinematograf oricit de perfecționat.

De aceea, teatrul trebuie să devină un adevărat laborator artistic, cu un regim de muncă creatoare, care să facă posibilă soluționarea cu succes a acestei sarcini de onoare. Poate că in viitor vor fi mai puține teatre decit astăzi ; dar nivelul măiestriei actoricești, fondul de idei al spectacolului, ținuta sa artistică, bogăția de forme și mai ales contactul nemijlocit între public și creatorii spectacolului vor avea darul să sporească necontenit interesul spectatorului față de teatru. Omului din stal i se va solicita o mai largă participare la reușita spectacolului ; actorul, la rindul său, va cobori treptele podiumului, pentru a se apropia cit mai mult de spectator. Un astfel de spectacol m-am pregătit să realizez in această stagiune la Teatrul „Mossoviet" cu piesa *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare.

Nu trebuie subestimate problemele pe care regizorul creator și colectivul trebuie să le rezolve in vederea creării acestui teatru major. De multe ori, este mai ușor să dai friu liber fanteziei creatoare decit s-o indrepți, s-o canalizezi pe un făgaș profund artistic, lipsit de disonanțe, de fals, de artificial. Talentul mai inseamnă și gust, simț al măsurii și — din păcate, dar și din fericire — acestea nu pot fi cuprinse in rețete și nici nu pot fi enunțate in decaloguri.

*

Ținind seamă de toate acestea, teatrul nostru poate deveni un adevărat mijloc de educare a maselor, situindu-se la înălțimea marilor realizări ale oamenilor muncii din Uniunea Sovietică în minunata lor operă de construire a comunismului. Teatrul trebuie să însemne un prilej de înălțare spirituală. Sint infinit de bogate și variate posibilitățile care ne stau la indemină. Arta noastră este, de fapt, o sinteză de diferite aspecte ale celorlalte arte. Teatrul poate fi un strălucit prilej de imbinare a cuvintului cu muzica, a dansului cu costumul și pictura.

Depinde doar de noi să folosim rodnic aceste nesecate și neprețuite comori. De noi depinde altitudinea culmilor de creație pe care le va atinge teatrul viitorului.

Un spectacol și mai multe opinii

Dincolo de cuvîntul tipărit, revista noastră înțelege să servească abordarea problemelor principale ale teoriei, istoriei și spectacologiei teatrale, prin dezbateri între oameni de teatru, critici dramatici și spectatori. După consfătuirea cu publicul din Constanța asupra spectacolului Povestea unei iubiri, *„Teatrul" a organizat o discuție pe marginea premierei pe țară a piesei* Clubul împușcaților (Nekrasov) *de Jean Paul Sartre la Teatrul Național din Cluj. La discuție au fost invitați și oameni ai scenei de la teatrele învecinate.*

Orientată încă de la început, prin intervenția lui Cornel Zdrehuș, spre problema definirii ca gen a piesei lui Sartre, convorbirea a vădit pasiunea de a epuiza această chestiune. Fără îndoială, în felul acesta, a fost circumscrisă însăși inima fenomenului artistic. Faptul ar fi marcat totuși o limitare, dacă alte aspecte — de la cele organizatorice pînă la cele ale tehnicii actoricești — n-ar fi fost relevate în continuare.

Antrenați însă în discuțiile de principiu, folosind uneori spectacolul ca un simplu pretext, vorbitorii nu s-au ocupat în mod deosebit și amănunțit de realizarea artistică a Teatrului Național din Cluj. Acesta este motivul pentru care, publicînd unele materiale ale consfătuirii, revista le însoțește de o mai amplă expunere asupra spectacolului.

Comic sau dramatic?

Problema mare a unui spectacol *Nekrasov* este aceea a stabilirii genului — a genului căruia aparține piesa — și a aprecierii modalităților artistice care îl pot ilustra. Punînd în scenă această operă a lui Sartre, Teatrul de Stat din Oradea se deosebește, în aprecierea genului, de Teatrul Național din Cluj. În general, spectacolul de la Cluj s-a desfășurat într-o tonalitate mai gravă decît avem noi intenția să-l realizăm. Aici, se aseamănă mult cu modul în care am văzut spectacolul *Chestiunea rusă.* Noi însă intenționăm să-l realizăm asemenea *Sacului cu surprize* sau asemenea *Revizorului* lui Gogol. Apropierile acestea privesc nu atît maniera de interpretare actoricească, cît un anume caracter de înrudire, ca gen. Ni se pare că piesa *Nekrasov* poate să fie servită foarte bine prin mijloace comice, linie de care Teatrul din Cluj s-a ferit într-o oarecare măsură, recurgînd la o serie de accente mai grave.

Ţinem să precizăm că, după părerea noastră, comicul se diferenţiază de dramatic, că între aceste două moduri există un hotar precis. Măsura şi tonul în care personajele unei piese reacţionează în faţa problemelor şi faptelor dau însăşi linia dramatică sau comică a unui spectacol. Deci, nu gravitatea problemelor, ci gravitatea reacţiilor umane în faţa lor determină dramaticul sau tragicul ; după cum nu caracterul minor al unor fapte sau preocupări, ci uşurinţa unor comportamente faţă de ele indică categoria comicului. Nouă ni se pare că genul piesei *Nekrasov* se raportează la comic. Nici unul din personajele acestei opere sartriene nu abordează problemele la modul grav. Privită cu un ochi serios, piesa pierde ceva din firescul ei. Căci, să nu uităm, peripeţiile din piesă sînt peripeţii comice în fond şi pretind, ca atare, o viziune comică. Supus unei optici logice, serioase, comportamentul eroului principal, George de Valera, ar putea să pară comportamentul unui nebun. Numai în perspectiva comicului, acest personaj, ca toată piesa de altfel, îşi păstrează firescul.

Să ne amintim de personajul Sibilot. În spectacolul clujean, aşa cum apare, el indică — după părerea mea — primejdia unei viziuni prea grave pentru ceea ce a intenţionat Sartre. Pe scena din Cluj, Sibilot cîştigă simpatia noastră datorită seriozităţii sale, e-adevărat. Dar finalul piesei ne recomandă, în mod limpede, contrariul.

Or, este limpede că poziţia oscilantă a lui Sibilot nu poate fi tratată cu instrumentele dramaticului, ci cu cele ale comicului. Deosebirea între bătrînul gazetar şi fiica sa Véronique ne indică, de altfel, aceste două planuri, pe care spectacolul clujean le-a confundat.

Un caz fericit il oferă personajul Goblet, care a fost construit pe şablonul unui inspector de poliţie (mi-a plăcut în mod deosebit interpretarea lui George Gherasim). Comicul a rezultat, aici, tocmai din contradicţia acestui şablon cu conţinutul unor replici.

Considerăm că piesa lui Sartre poate fi definită prin următorii termeni : o piesă-pamflet, modernă şi franţuzească ; ea cere rezolvarea adecvată a acestor trei atribute.

Scenă din tabloul 1

În general, spectacolul mi-a plăcut. Găsesc ingenioasă soluția decorului și felicit pe pictorul scenograf M. Matcaboji pentru anume elemente noi ale realizării sale.

Apreciez, de asemenea, cîțiva interpreți, deosebit de indicați, atît ca distribuție cît și ca interpretare. În primul rînd, Const. Anatol, prin firescul pe care l-a imprimat rolului lui de Valera. Apoi, Sandu Rădulescu și Viorica Cernucan.

Cornel ZDREHUȘ

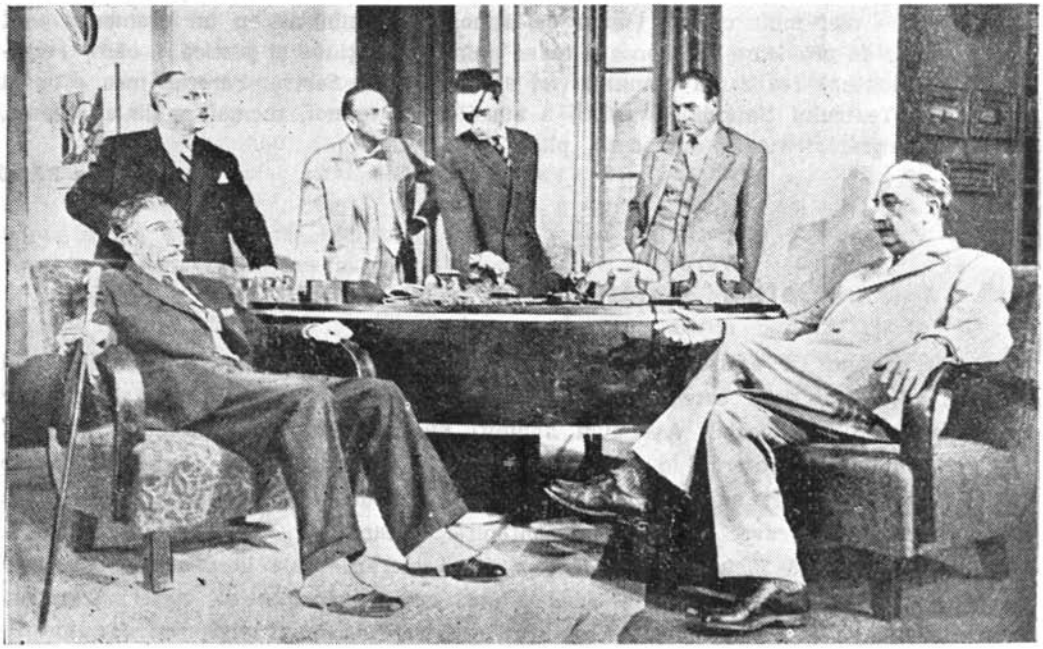
În limitele textului

Meritul principal al Teatrului Național din Cluj, în realizarea piesei *Nekrasov*, constă, după mine, în refuzul de a accentua latura comicului, în linia sinceră pe care au fost create rolurile. Textul lui Sartre cuprinde mai mult decît simple invitații la comic. Piesa trăiește datorită specificului său franțuzesc, deosebit de pronunțat. Are verbul spumos, replica viguroasă și picantă, dialogul bine închegat. Comicul se păstrează, așadar, în sfera limbajului. Simpla rostire, sinceră și promptă, a textului ajunge pentru a sublinia întreaga comedie a lui Sartre.

Accentuarea laturii comice ar duce implicit la o îngroșare a liniei personajelor. Iată de ce socotesc că regia Teatrului Național din Cluj a făcut bine atunci cînd nu s-a lăsat antrenată de elementele comice ale textului.

În totalitatea sa, spectacolul, pot spune, m-a satisfăcut. Aș vrea, totuși, să-i reproșez o anume atenuare a dinamicii personajelor. De aici, a decurs acea oboseală în ritmul spectacolului, care mi s-a părut contrară specificului volubil al temperamentului francez. Firește, mă refer la dinamica interioară a personajelor, la prompti-

Scenă din tabloul 4



tudinea reacţiei sufleteşti care, pe-alocuri, a fost uşor frinată în spectacol. Insistind asupra acestei inviorări a interpretării, am convingerea că regia îi va imprima un ritm mai aproape de spiritul piesei lui Sartre.

Victor Tudor POPA

Un spectacol inegal, cu valori noi

Ne aflăm în faţa unui spectacol curat. Acordindu-i acest calificativ, îmi păstrez libertatea de a arăta că spectacolul *Nekrasov* n-a fost lipsit de anumite scăderi. Montarea pe scena Teatrului Naţional din Cluj a acestei piese de Sartre este, fără îndoială, un act de curaj. Ne aflăm în faţa unui text nou, savuros, în care scinteiază din plin spiritul francez şi care cere o bogată experienţă teatrală pentru a i se pune în lumină toate valorile.

În totalitatea sa, spectacolul mi s-a părut inegal. Am observat atît tendinţe naturaliste, cît şi scăderi surprinzătoare. Primele apar în decor, care — trebuie să spun — nu este de loc lipsit de valori noi, de îndrăzneală. Mi se pare însă onest să nu trec sub tăcere faptul că acest decor nu a avut unitate : între tabloul 1 (cu elemente naturaliste, ca mişcarea vehiculelor peste Sena) şi celelalte, se observă o puternică discrepanţă.

În general, regia trebuie să acorde o mai mare atenţie mişcării în scenă. Dacă tabloul 4 a excelat prin mişcare şi plastică, celelalte pretind încă a fi lucrate în vederea realizării acestor deziderate.

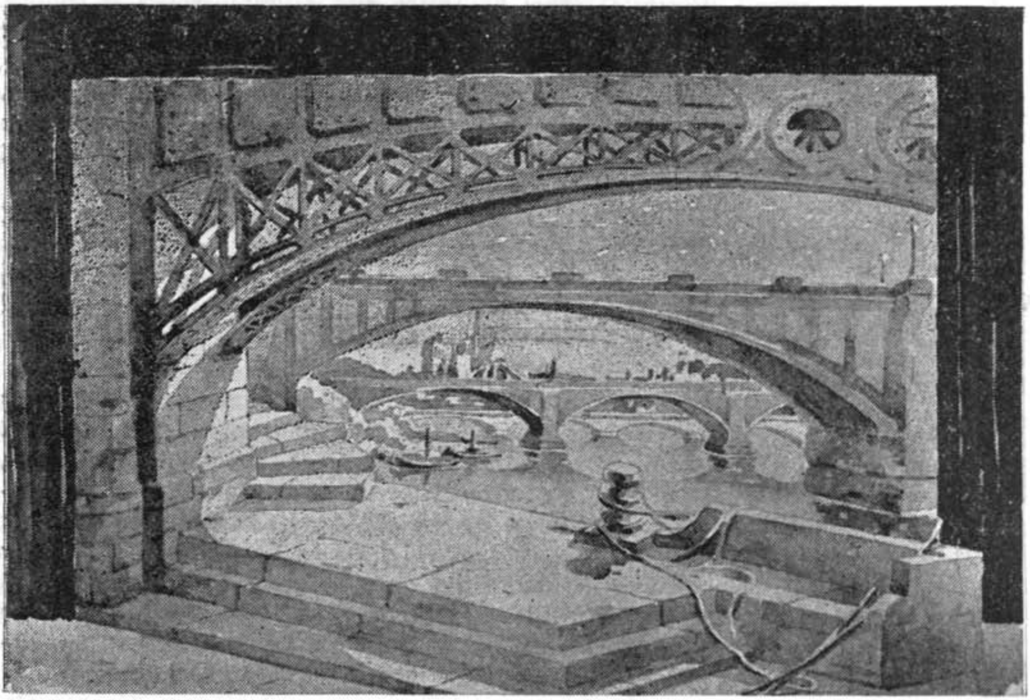
Referitor la discuţiile purtate pînă acum, aş fi dorit ca ele să stăruie asupra a ceea ce este nou în acest spectacol. Lucrul acesta se poate face şi de acum înainte, de altfel. Aş fi dorit, de asemenea, ca în legătură cu interpretările actorilor clujeni, să se discute asupra dicţiunii şi acţiunii fizice a actorului, asupra atmosferei spectacolului sau asupra grupărilor plastice. *Nekrasov* este o piesă tipic franţuzească, al cărei specific stă în strălucirea limbajului, în verva galică. Pentru actorii noştri, obişnuiţi în ultima vreme mai mult cu un teatru de atmosferă, intilnirea cu un asemenea text ridică o serie de probleme noi, aproape toate ţinind de dicţiune şi gestică, a căror rezolvare condiţionează realizarea ritmului vioi al lucrării lui Sartre. Părerea mea este că spectacolul Teatrului Naţional din Cluj a adus elemente noi, tocmai pe linia aceasta, a unei interpretări vioaie, spumoase, pline de nerv.

Rodica RADU

Satira – iată obiectivul principal!

Nu credem că există graniţe precise între comic şi dramatic. Socotim, mai degrabă, că aceste două categorii se întrepătrund, pentru că viaţa însăşi le conţine ca un amestec inextricabil. Aşa cum anumiţi pictori delimitează obiectele nu prin linie, ci prin culoare, oferind o treptată pierdere a contururilor, în piesele lui Sartre frontiera dintre comic şi dramatic se pierde, contururile personajelor sînt — din punctul acesta de vedere — intr-o necontenită mişcare.

Să nu uităm că Sartre este un filozof şi că lucrările sale literare sînt pătrunse de concepţia sa filozofică. George de Valera, eroul principal al piesei *Nekrasov*, materializează pe scenă aspecte ale concepţiei lui Sartre, constituind pentru autor un



Schiță de decor de M. Matcaboji la tabloul 1

mijloc de autoironie. De Valera este un poet filozof, un escroc artist, care realizează o întreagă dialectică morală, în care transpare deopotrivă critica pozițiilor filozofice ale existențialismului sartrian, ca și satira societății franceze contemporane.

S-a spus că piesa este un pamflet. Înțelegem că aserțiunea aceasta a fost făcută pentru a justifica o viziune comică, veselă, asupra întregului spectacol. Noi credem însă că avem de-a face cu o satiră lipsită de șarjă și că nici un moment elementele comice nu trebuie să fie folosite pentru a distra pe spectator. Autorul însuși spune despre opera aceasta că este o „comedie satirică", iar presa franceză de specialitate o consideră o „comedie care reînvie satira".

Membrii consiliului de administrație care apar în piesă, de pildă, reprezintă burghezia putredă, viciată, ridicolă prin pretenția de a-și masca viciile. Disproporția dintre atitudinea foarte serioasă, foarte gravă a acestor oameni și fleacurile pe care le susțin sau de care sînt derutați, speriați, realizează, desigur, comicul, dar nu ca element independent, ci pus în slujba satirei sociale și politice.

Atacînd în mod direct problemele contemporane, *Nekrasov* este o piesă cu un caracter militant, în sensul pieselor „directe" de care vorbea Bertolt Brecht.

S-a vorbit, de asemenea, despre spiritul francez. Atragem atenția că acest element nu trebuie privit nici prin prisma noastră (ne gîndim la Caragiale), nici prin prisma comicului englez (Shaw).

Spiritul francez este luminos, plin de ironie. În piesa lui Sartre, el se simte îndeosebi în cadența replicilor. În general, cred că actorii au realizat această seninătate, această vioiciune picantă, tipic franțuzească. Dacă spectacolul a plăcut, aceasta se datorește și faptului că a avut ritm, nerv.

Așadar, sezisarea celor două planuri — un corp de idei, în care pozițiile propriei sale filozofii sînt ironizate și consecințele etice se impun cu stringență ; apoi, realitatea socială franceză a timpurilor de azi, care e demascată în viciile ei fundamentale

— arată clar că primul obiectiv al piesei lui Sartre este satira filozofică și politică.

Înțelegind semnificația textului, atent la replicile din care rezultă comicul, dar fără a le sublinia, regizorul a realizat un spectacol al cărui merit este, intii de toate, fuga de orice idee sau viziune preconcepută, fidelitatea față de cuvintul lui Sartre.

Desigur, mai sint lucruri care necesită o îmbunătățire, și ea se va realiza de la o seară la alta. Însă, după părerea noastră, valoarea decorurilor și efortul lăudabil al tuturor interpreților de a se depăși au fost evidente.

Pavel BELLU

. . . și părerea redacției

Satiră politică, dramă a deliberării morale și comedie plină de spirit, *Nekrasov* pretinde un efort artistic complex pentru a oferi, în spectacol, întregul buchet al calităților sale. Orice încercare de definire ca gen inseamnă, în cazul acestei piese, o limitare, o îngrădire intr-o formulă prea strimtă care mutilează. Comicul sau dramaticul, tonalitatea mai veselă sau mai gravă, cu întreaga lor gamă de nuanțe, nu pot epuiza semnificațiile acestei piese decit disputindu-și-o deopotrivă. Iată măsura în care tov. Zdrehuș și Bellu au făcut afirmații mai mult sau mai puțin riscate. Există o problematică morală (îndeosebi pentru George, Véronique și Sibilot) care nu se pretează la comic și, în sensul acesta, sintem de acord cu tov. Bellu. Deși plină de spirit, plină de umor, vioiciunea acestei piese vine din spontaneitatea sufletului francez, care nu constituie neapărat un prilej de amuzament, ci un climat senin, fermecător, așa cum susține și tov. Victor Tudor Popa. Există, apoi, o satiră politică virulentă, ca o aqua-forte, străbătută de fulgere negre de pamflet, pentru ilustrarea căreia ironia e neindestulătoare; e nevoie de punerea față în față a tipurilor, de sublinierea detaliului monstruos, de linia precisă a caricaturii, așa cum — se pare — ar dori tov. Zdrehuș. În fine, mai există stilul lui Sartre, lapidar și strălucitor — un dialog al cărui dramatism nu stă în replică, ci în ideea nouă care singularizează fiecare replică —, stil care pretinde instrumente actoricești de mare finețe, asupra cărora tov. Rodica Radu are dreptate să insiste.

Clubul impușcaților (Nekrasov) de Jean Paul Sartre înfățișează drama unui escroc, George de Valera, devenit instrument al luptei politice care se desfășoară astăzi în Franța. Dindu-se drept Nekrasov, imaginar ministru de interne sovietic, fugit din U.R.S.S., George de Valera salvează cariera ziaristică a lui Sibilot și se pune la adăpost de urmărirea poliției. Dar nu pentru mult timp. Căci „imunitatea" sa politică — acceptată tacit de către siguranța statului — încetează în clipa cind, sub inriurirea ziaristei progresiste Véronique, genialul escroc refuză să continue jocul inceput.

Un regizor plin de fantezie creatoare s-ar fi intilnit poate numai cu unele semnificații ale piesei *Nekrasov,* le-ar fi epuizat și și-ar fi văzut de drum. Regizorul Ion Dinescu nu s-a gindit, firește, la această metodă. Credincios unui text prescurtat, căruia a voit să-i surprindă toate implicațiile, el a prescurtat însăși dimensiunea artistică a piesei. Spectacolul *Nekrasov* de pe scena Teatrului Național din Cluj ni s-a părut un rezumat lipsit de concizie.

Să explicităm această afirmație. Primele două tablouri, poate cele mai spumoase, sint susținute de debitul bogat și variat al celor două personaje de prim plan: George de Valera, proaspăt salvat de la inec, și — respectiv — Palotin, directorul ziarului „Soir à Paris", doi oameni care jonglează (așa cum Sartre, de-a lungul întregii piese, cochetează) cu ideile. Jocul inteligenței speculative (George, tabloul 1) și al inteligenței practice (Palotin, tabloul 2) este atit de evident, in aceste două tablouri, incit singura preocupare a regiei trebuia orientată spre această dialectică ; intonația, pauzele, ritmul trebuiau să slujească verbul, așa cum — la rindul său — acesta servea ideii. Or, regia a lăsat personajele să-și irosească debitul in mișcare și, astfel strălucirea unor replici esențiale a fost acoperită, iar tăcerea — ca moment deliberativ — n-a fost pusă in valoare. Pe de altă parte, alte tablouri (de ex. balul de la doamna Bunumi), in care mișcarea figuranților trebuia să sugereze dinamica instabilității politice, au fost dezlinate, confuze. Deficiența capitală a regiei artistice constă in tendința de a epuiza, in extensie, virtuțile piesei, in loc ca — mulțumindu-se cu sublinierea unora — să le indice pe celelalte doar in fugă. Or, personajele lui Sartre sint purtători de idei, care trebuie să fie *văzuți*, interpretați regizoral.

Hristea Cristea (Sibilot) și Const. Anatol (de Valera)

Spectacolul a fost totuși corect, datorită cuminţeniei regizorale, ca și, in bună măsură, interpretării și scenografiei. În centrul unei distribuții nu totdeauna adecvate, s-a situat Const. Anatol, căruia i-a revenit dificila sarcină de a intruchipa scinteietoarea personalitate a lui George de Valera. După un inceput timid (in tabloul 1, interpretul a fost crispat, intr-o agitație exterioară, lipsit de plastică, sugrumat de lungimea frazei — totul pe o linie ușor naturalistă), Const. Anatol și-a ajuns din urmă personajul, cu ajutorul inteligenței și culanței sale scenice. Spectacolul a plăcut, indeosebi pentru că interpretul principal a avut vervă, dinamism și atenție față de implicațiile intelectuale ale textului. Dar, in pofida liniei interioare precise, a compoziției savant elaborate, aici, ca și in Higgins din *Pygmalion*, ceva din autenticitatea eroului intruchipat — acolo, *umorul* englez ; dincoace, *spiritul* francez — l-a depășit. Căci pentru amindouă aceste roluri, este nevoie de acel imponderabil, care distinge — ca să folosim un dublet celebru — *spiritul de finețe* de *spiritul geometric*. Există anumite roluri care demonstrează, cu o logică scandaloasă prin reversibilitatea ei, că nu e suficient să fii inteligent pentru a fi spiritual, sau viceversa, iar George de Valera este unul dintre acestea.

Cu mijloacele sale obișnuite, pe care le-am fi vrut insă inviorate, Sandu Rădulescu a creat un Palotin viril, infumurat, prezent chiar atunci cind tăcerea sa prindea corp in planurile mai adinci ale scenei, dar monocord și rigid.

Hristea Cristea, in Sibilot, n-a avut greutatea necesară pentru a face din clipele sale de cumpănă adevărate momente dramatice. Linia ușor melodramatică a interpretării sale a adus personajului compasiunea unui public care l-a urmărit atent, uneori, nu la tilcul, ci la tonul replicii sale.

Viorica Cernucan (Véronique) a fost superficială și rece. Pronunția deficitară și mișcarea rigidă au privat personajul de farmecul feminin, de suplețea fizică ce trebuia să se muleze pe suplețea lui spirituală.

O reușită siluetă, construită din ticuri profesionale, menită parcă a scoate în evidență originalitatea comportamentului său, a realizat George Gherasim, în rolul inspectorului de poliție Goblet.

Dintre membrii consiliului de administrație al ziarului „Soir à Paris", s-au făcut remarcați, prin linie și gest, Al. Marius și Cornel Sava. N. Voicu, în Mouton, a fost depășit de rol, iar M. Constantinescu, în Demidoff, a utilizat o formulă de șarjă exagerată. Acordînd celorlalți interpreți calificativul „în notă", ne dăm seama că emitem o formulă comodă și vagă ; și totuși, e singura la care ne putem opri.

Costumele, semnate de Edith Schrantz, au fost în general elocvente pentru linia personajelor. Îmbrăcămintea purtată de Véronique ni s-a părut însă încărcată, pretențioasă prin stridența cu care s-a voit elegantă, și neverosimilă.

Decorurile lui M. Matcaboji nu s-au menținut toate la același nivel artistic. Sugestivă prin linie și culoare, arhitectura uriașă a podului din tabloul 1 s-a boltit deasupra personajelor ca o fatalitate implacabilă ; mișcarea ireală a unor lumini, peste Sena, a completat atmosfera hamletiană a momentului. În celelalte tablouri, decorurile, deși unitare ca ton și de o paletă armonioasă, au fost mai sărace în semnificații. Ceea ce trebuie subliniat este linia lor simplă, precisă, care marchează o evoluție în arta scenografului clujean, caracteristici relevate de mai mulți participanți la discuție.

Nu putem încheia această cronică asupra spectacolului *Nekrasov* fără a spune cîteva cuvinte despre versiunea romînească. Fluentă și nervoasă, traducerea lui Aurel Baranga și-a plătit scump aceste calități : expresia franțuzească a fost îngroșată, vulgarizată chiar ; cînd traducătorul a voit să rămînă fidel originalului, tălmăcirea literală a dus la barbarisme („...Credeam că știu sufletul omului...") ; cînd și-a permis îndrăzneli, calamburul a devenit trivial (năsălie — nasulie), iar argoul gazetăresc, tautologic și dîmbovițean („...Ești virit aici ca să bagi șopirle...").

MIHAI CODREANU

Amintirile unui vechi profesor

Pe Strada Rece, toamna a așezat surdina frunzelor roșcate ca blana unei vulpi... Ca într-un decor fantast, razele soarelui plăpînd de octombrie cad molcome peste ostrețele înnegrite de vreme...

Aici a fost cîndva vestita „Bolta rece", unde au băut vinul vechi din căni noi Eminescu, Creangă, Caragiale...

Peste drum, e casa lui Mihai Codreanu.

Din gară, birjarul bătrîn cît bătrîna arcă (trasă de un cal. ea se cheamă birjă) răspunde :

— La Conu Mihai vrei mata ? Pi Strada Răci !

A căzut o frunză ca lăsată de mîna unui regizor, înainte de scena amintirilor. Mihai Codreanu și-a aprins pipa din spumă de mare... *

Sonetul unui octogenar

Eu m-am luptat pe rînd cu opt decenii,
N-a fost ușor, dar tot le-am dovedit !
Și-acum, octogenar, privesc uimit
Trecutul plin de fumurii vedenii...

Mi-s anii grei la glezne ca buștenii,
De cale lungă, pasul mi-i trudit,
Iar steaua mea trecînd spre asfințit
Îmi stoarce-o lacrimă din colțul genii.

Mă reculeg și cumpănesc apoi
Cum toarce vremea clipele din noi,
Și cum, tot ea, pe urmă, le destramă.

---

* Aceste amintiri au fost comunicate oral de Mihai Codreanu, colaboratorului nostru Al. Popovici.

Iar pentru a-şi juca eternul rol
Cu bunătatea ei, natura-mamă
Ne sfarmă lanţul şi ne cerne-n gol...

Vremurile amintesc curgerea implacabilă a timpului... 80 de ani... Copilăria mi-am început-o lipsit de griji, într-o casă înstărită. Tata, Mihai Constantin (Costache) Codreanu, originar din Tg.-Ocna, se aşezase la Iaşi, unde împlinea funcţiile de profesor de latină la vechea „Academie Mihăileană" (Liceul Naţional) şi de... judecător de Tribunal. Împărţea aşadar dreptatea la judecătorie şi în clasă. Mama era din vechea familie moldovenească Mîrzescu.

Cu profesori şi educatori, anii copilăriei se scurgeau fără de grijă, deşi am rămas orfan de tată încă de la vîrsta de un an şi jumătate. Rămăsese o brumă de avere, pe care mama o încredinţase spre fructificare unor cămătari. Aceştia, însă, au chivernisit-o atît de „bine", încît la adolescenţă m-am trezit sărac lipit pămîntului.

Primele clase de liceu le-am făcut la şcoala în care fusese profesor şi tata, la Liceul Naţional. Din primele clase, m-am simţit atras de mirajul teatrului, de vraja decorurilor strălucitoare şi a luminilor scenei.

Fiinţa la Iaşi Teatrul Naţional, avînd tot mai mulţi spectatori credincioşi ; la început, spectacolele se dădeau în sala Patria, apoi în clădirea nouă a Circului Sidoli. Mi-au rămas vii în amintire spectacolele date de Grigore Manolescu şi Aristizza Romanescu. Turneele marilor actori bucureşteni poposeau în oraşul nostru vreme mai îndelungată, jucînd aproape tot repertoriul clasic şi mai cu seamă Shakespeare... Se urca atunci pe scenă şi un tînăr mai puţin cunoscut în provincie. Se numea Nottara... Şi cu toţii am urmărit cu respiraţia oprită acel formidabil duel artistic din actul III al lui *Ruy Blas*. Nottara era Don Salluste, iar Manolescu Ruy Blas... Dacă amintirea nu mă înşeală, parcă totuşi pe Nottara l-am socotit biruitor.

Acolo, sus la „cucurigu", patima pentru teatru avea să devină acea boală cronică ce m-a urmărit pînă azi. Încă din liceu, odată cu pasiunea pentru teatru, am început să bat la porţile presei. Lupta pentru existenţă m-a obligat să fac corecturi la ziarele locale şi în special la „Evenimentul", apoi la ediţiile Şaraga, unde, corectînd textele, am învăţat latineşte...

Prima poezie mi-a apărut în „Lumea ilustrată", editată de A. de Herz — eram pe atunci în clasa a IV-a de liceu —, şi ţin minte că era o „glossă" sub directa influenţă a lui Eminescu... Prima bucurie poetică mi-a pricinuit-o însă apariţia unei poezii în revista „Viaţa", condusă de Vlahuţă.

Dădeam lecţii particulare, făceam corecturi, întreţineam casa şi învăţam la... conservator, urmîndu-mi chemarea pentru scenă. Aveam de profesor pe Galino, un actor sobru, reţinut, care ştia să educe elevii pe linia unei alese distincţii scenice, spre un joc firesc şi simplu. E drept că dintre colegii mei nu a ajuns nici unul actor celebru ; mai cunoscut e poate veteranul scenei romîneşti, P. Petrone, decedat de curînd şi care pînă în ultimele lui zile a fost un slujitor credincios al Teatrului Naţional din Iaşi. Dintre „rolurile" mele de conservator, cel căruia m-am dedicat mai mult a fost Horaţiu din *Fîntîna Blanduziei*. Între timp, mi-am dat licenţa în drept şi am absolvit facultatea de filozofie, urmînd chiar şi mai multe semestre la... medicină. Poate, mania mea „ambulatorie" m-a împiedicat să ajung medic. Eram cuprins adesea de crize de nostalgie pentru plecări în străinătate. Cu puţinii bani pe care îi aveam în buzunar, îmi luam geamantanul şi mă suiam în tren.

Terminînd conservatorul, mi s-a oferit un loc în teatru. Am refuzat, rob al unei cumplite timidităţi, al spaimei de a înfrunta publicul. Şi totuşi, de teatru aveam să mă apropii indirect, prin intermediul traducerilor.

Studiile le-am urmat apoi la Paris ; bineînţeles, am făcut şi studii teatrale.

Luam lecţii cu marele actor Sylvain, societar la Comedia Franceză. Prin el, am cunoscut întreaga pleiadă de actori străluciţi ai epocii.

Într-o seară, asistam emoţionat, din fundul unei loji, la prima reprezentaţie a lui *Cyrano de Bergerac*... Atunci m-am şi hotărit să traduc această piesă în romîneşte.

Dar... prima traducere de teatru a fost nu din Rostand, ci din Richepin. În traducerea mea, piesa acestuia, *Martira* (dramă în versuri în cinci acte), s-a dat în premieră la Iaşi în 22 octombrie 1901, cu State Dragomir, Aglae Pruteanu şi Vlad Cuzinski în rolurile principale.

Aveam pe atunci 22 de ani şi e firesc să mă fi bucurat raportul făcut la comitetul teatrului de unul din membrii săi — G. Ibrăileanu :

„Traducerea, după părerea mea, e bună şi meritul traducătorului e cu atît mai mare, cu cît ne gîndim mai mult la greutatea de a încătuşa subtilităţi de gîndire şi de simţire ca acelea din piesă şi încă într-o limbă puţin minuită în asemenea direcţii."

Aceasta a fost prima mea traducere. A urmat apoi *Prinţesa îndepărtată* a lui Rostand, pe care am mai putut-o lucra singur, avînd vederea bună. Traducerea lui *Cyrano de Bergerac,* însă, am început s-o dictez. Era în perioada cînd o groaznică boală mi-a luat putinţa de a mai vedea să scriu şi să citesc.

La *Prinţesa îndepărtată,* am lucrat poate o jumătate de an ; s-a jucat şi la Iaşi şi la Bucureşti. Titlul francez al piesei este *La princesse lointaine.* Asupra titlului dat de mine, *Prinţesa îndepărtată*, au fost discuţii aprinse şi s-a spus că termenul „îndepărtat" nu ar exprima exact înţelesul lui „lointaine", întrucît cuvîntul „îndepărtat" are şi accepţia de „izgonit". După mai bine de 40 de ani, ţin şi azi să subliniez că „izgonit" e o accepţie improprie ce se dă lui „îndepărtat", pentru că noţiunea de „izgonit" cuprinde numaidecît şi noţiunea de „îndepărtat", dar noţiunea de „îndepărtat" poate să nu cuprindă şi noţiunea de „izgonit". „Une étoile lointaine" e o stea îndepărtată, „un rivage lointain" — un ţărm îndepărtat, „un

Mihai Codreanu

Mihai Codreanu, tînăr

pays lointain" — o ţară îndepărtată şi nimănui nu i-ar trece prin minte să înţeleagă prin „stea îndepărtată" — stea izgonită ori prin „ţărm îndepărtat" — ţărm izgonit. Se poate, aşadar, da lui „îndepărtat" accepţia *improprie* de „izgonit", numai cînd ea ar rezulta din corelaţii cu idei din fraze anterioare, sau ar fi completată cu idei din fraze ulterioare. M-am gîndit mult la titlul piesei şi susţin şi azi că acesta e cel corect. Cred că aş fi dezbrăcat de parfum piesa dacă i-aş fi pus titlul, de pildă, *Prinţesa depărtată*. Nu e o pledoarie tîrzie, ci o subliniere la care ţin.

Traducerea lui *Cyrano* am început-o mai tîrziu, în plină maturitate ; am lucrat actele I, II şi III înainte de primul război mondial, iar sfîrşitul, după 1918 (dictîndu-l, deoarece nu mai vedeam). A fost o muncă grea, chinuitoare, istovitoare aproape...

Primul interpret al lui Cyrano la noi în ţară a fost State Dragomir ; pe urmă, rolul l-a deţinut la Iaşi Aurel Ghiţescu.

Vederea nu mi-am mai putut-o folosi de la 29—30 de ani. Vedeam să mă conduc perfect, dar nu mai puteam nici citi, nici scrie. *Cyrano de Bergerac* a fost ultima mea traducere teatrală.

Poate într-o măsură mai mare decît azi, pe atunci traducerile de piese de teatru lăsau de cele mai multe ori de dorit. Şi totuşi, nu lipseau alese frumuseţi. N-am uitat nici pînă azi versuri din minunata traducere a lui Grigore Manolescu din *Hamlet* ; de pildă, scrisoarea lui Hamlet adresată Ofeliei :

Îndoieşte-te de stele, cînd îţi spun că sînt de foc,
Şi de soare că se mişcă şi se-ntoarce iar la loc.
Te-ndoieşte că iubirea e iubire-adevărată
Dar de iubirea mea sfîntă nu te-ndoi niciodată...

sau monologul groparului :

Cînd eram şi eu mai tînăr şi iubeam, mi se părea
Cum că lumea asta mare este toată lumea mea.
Dar cînd veni bătrîneţea cu pasul ei de tîlhar,
Mă strînse cumplit cu cheia şi mă-nlănţui amar.

Am regretat mult că pe Rostand nu l-am cunoscut personal. I-am scris, cerîndu-i permisiunea să-l traduc. Rostand mi-a răspuns că nu-şi poate da aprobarea, pînă nu-i trimit textul în romîneşte. I-am trimis textul cerut şi, după şase luni, mi-a răspuns că-mi dă permisiunea, ba chiar că îmi şi mulţumeşte. (Îmi pare rău că, împreună cu o mulţime de alte hîrtii, am pierdut şi scrisorile acestea.)

Dintre interpreţii lui Cyrano (romîni), am preferat pe Tony Bulandra şi, poate mai mult, pe Aurel Ghiţescu, care mi-a fost elev şi cu care am pregătit multe zile şi nopţi acest rol.

În acelaşi timp, un domn colonel din cavalerie, pe nume I. Călătorescu-Radomir, a tradus şi el *Cyrano de Bergerac*. Pe copertă, a ţinut să specifice alături de nume că e „din cavalerie". Nu s-a mulţumit cu asta şi a început să publice în „Rampa" o serie de articole, punind pe două coloane traducerea lui şi a mea, pe care încerca să o desfiinţeze. (De fapt, prin aceasta îmi făcea un mare serviciu.) Îmi amintesc, printre altele, că domnul colonel tradusese „panaşul" lui Cyrano cu... penajul (termen militar).

La toate articolele domnului colonel (din cavalerie !), n-am răspuns nimic. Răspunsul meu verbal a circulat însă în toată ţara :

Cînd citesc „Rampa"
M-apucă crampa ;
Cînd m-apucă crampa —
Mă servesc de... „Rampa".

În timpul războiului, un general m-a întrebat o dată ce părere am despre traducerea lui Călătorescu. I-am răspuns : „Domnule general, vă rog să mă iertaţi, eu nu mă pricep la... armată !".

Profesor la Conservatorul din Iaşi am fost numit în anul 1915, cînd aveam 30 de ani. Catedra se chema de : *Dicţie, citire expresivă, critică şi psihologie teatrală.* Aveam colegi la această catedră pe bătrînul State Dragomir şi apoi pe Agatha Bîrsescu. Pe atunci, cursurile conservatorului durau patru ani, iar în urma strădaniilor mele s-au redus la trei ani. Am început cursurile la conservator după un plan chibzuit, dînd la început elevilor să recite versuri, dar şi să joace în mici piese de teatru, insistînd mai cu seamă asupra dicţiei şi rostirii scenice a versurilor. Practicam ades cu studenţii şi „sistemul peripatetic" al lui Aristotel : la conservator făceam lecţii teoretice şi practice, apoi ne plimbam de multe ori împreună şi aveam cu ei lungi discuţii „ieşene".

În ceea ce priveşte metoda mea, eram de părere că aici ca şi în medicină, *primum non nocere*... adică : *întîi să nu strici, şi apoi să dregi.* Deci, trebuia să analizăm mai întîi ceea ce strică... Eram convins că obligaţia legală a elevilor de a face figuraţie la teatru era foarte dăunătoare, pentru că punea în cumpănă binele pe care îl puteau învăţa, cu marile rele pe care le puteau deprinde din culise, la o vîrstă în care idealul trebuia să fie unicul motor în artă.

Totodată, strica elevului metoda unor profesori de a-i da prea multă încredere în sine. Această încredere socoteam că e necesară atîta cît nu aduce atingere simţului de autocritică.

De asemenea, strică elevului metoda de a-l învăţa „ce să facă". În artă, rolul profesorului este „negativ". El trebuie să arate elevului ceea ce nu trebuie să facă şi să-l lase să caute, pentru că în artă trebuie să cauţi, pentru ca să te poţi găsi.

Strică metoda care încearcă să transmită elevului temperamentul şi maniera profesorului ; asta îl lipseşte de personalitate.

În acea perioadă, teatrul era condus în parte de actori rataţi, care au vrut să facă teatru cu boiele, cu scandaluri şi cu petice, în loc să lucreze cu materia vie care este actorul, singurul chemat să dea viaţă teatrului. Acest sistem al lor semăna mult cu al maimuţei care s-a legat singură de mîini şi de picioare, ca să se dea prinsă. Înţeleg prin aceasta că teatrul s-a expus în chip voit la concurenţa cu cinematograful, din care, fatal, trebuia să iasă învins. Dacă m-aş pune eu la meci cu un boxer, m-ar bate. Dacă m-aş întrece cu un boxer pentru un sonet, cred că l-aş bate eu...

Succesul ieftin nu-i totdeauna merit și niciodată glorie. Iar trivialul miroase rău, chiar cind il picuri pe trandafir.

Nu țin ca cele spuse de mine să treacă drept sentințe cu pretenții. Ele sint rezultatul unei lungi experiențe controlate de analiza unui singuratic profesor de artă dramatică, foarte mulți ani director de teatru.

Deci, nu admiteam figurația decit din anul III, de cind se putea considera că studentul era „pregătit sufletește" de către profesor.

Atrăgeam atenția elevilor (in special, elevelor) că morala in teatru comportă și unele recomandații speciale față de morala obișnuită. În cursurile mele teoretice, pomeneam despre problema „armonicelor și paraziților in teatru", despre „antagonismul dintre public și actor", despre „viabilitate in teatru" etc.

Ce înțelegeam eu prin armonică și paraziți ? În acustică, un sunet oarecare este alcătuit din armonice lăuntrice. Sunetele armonice lăuntrice sint principale și spre aceste date firești ale sufletului îndreptam atenția elevilor.

O altă lecție vorbea despre punctele de viabilitate in teatru. Teatrului, ca oricărei arte, ii este propriu ceva convențional. Ceea ce captează și face legătura peste rampă între scenă și public constituie elementele vii ale acestei convenții. Actorul trebuie să găsească gesturi emoționale și, de orice natură ar fi rolul, să-l facă viu. Trebuie să existe punți către spectatori, puncte de viabilitate pe care să-și sprijine debitul verbal. Indiferent după ce concepție se ghidează jocul actorului, el să fie *viu*. Îi sfătuiam pe elevii mei să nu conteze niciodată pe bunăvoința publicului. Socoteam că raportul între public și orice debutant in artă se caracterizează prin anume contradicții și că depinde de hotărirea actorului respectiv ca situația aceasta să se rezolve in favoarea lui.

Mă bucuram că aveam printre elevii mei pe : C. Ramadan, Victor Ion Popa, N. Șubă, Gică Popovici, Ani Braesky, G. Tomazoglu, Athena Marcopol, G. Siritinovici, C. Chirvăsuță, D. Hagiac, N. Meicu și atiția alți tineri talentați.

Amintirile își iau zborul ca stolurile de vrăbii...

Cind l-am cunoscut pe C. Ramadan in clasă, l-am intrebat mai intii ce vrea să joace „Vreau să fac dramă" — mi-a răspuns el. „Bine — i-am răspuns — dacă vrei să faci dramă, pentru un incepător 90% succes înseamnă cind știe rolul bine, pe de rost. Începătorul se împiedică de degete, de picioare : cel puțin rolul să-l știe. Du-te acasă și invață scena intre regină și Ruy Blas ; cind vei ști-o bine, pe de-a rostul, să vii la mine !"

Într-adevăr, după un timp, Ramadan a revenit. „— Am învățat ! — Bine. Treci pe scenă cu partenera !" Și cind a inceput el să declame : „Doamnă, mai vorbește, spune...", toată sala a izbucnit in ris. L-am lăsat să-și înțeleagă singur menirea !

Cu Victor Ion Popa și cu N. Meicu, am pregătit la conservator comedia într-un act *Stradivarius*, în care Ramadan făcea pe bătrinul anticar evreu. A fost un succes neobișnuit pentru o producție. De asemenea, și St. Ciubotărașu a avut succes recitind *Greva fierarilor*. Ciubotărașu avea și talent de poet. Pe Victor Ion Popa, l-am pregătit mai intii ca actor, insă remarcasem că avea și un mare talent de... sculptor.

Între 1919—1923, am ocupat funcția de director al Teatrului Național din Iași. Am căutat să ridic prestigiul teatrului, prin montarea unor piese de valoare artistică. Înainte de a fi numit director, mi s-a spus că, așa cum cereau romanii, trebuia să am „autoritas", „demnitas", „gravitas". Autoritate am avut, demn cred că am fost, dar nu am putut să fiu... grav — niciodată !

Așa de pildă, pe cind preparam *Hamlet* cu Braborescu (făceam și regie in timpul acela), mi-am dat seama că Molière avea dreptate cind a spus : „Mai ușor conduci o armată de 200.000 de oameni decit un teatru cu 20 de actori". După multe repetiţii... premiera e aproape! Braborescu se achita bine de rol...

Seara, premiera... Dau să ies în sală... Cind să trec de pe scenă în culoar, mă opreşte, disperată, domnişoara Melinte (deţinea rolul Gertrudei, mama lui Hamlet): „Domnule, am o plingere — îmi spune ea cu lacrimi —, m-au trecut pe afiş „Doamna" Melinte, şi eu sint domnişoară..." I-am răspuns: „Dar, pentru dumnezeu, dacă eşti mama lui Hamlet, cum vrei să fii domnişoară ?"

*

Cu autorii noştri dramatici, aveam strinse legături şi am fost bun prieten cu Eftimiu, cu Herz şi cu Sorbul.

După atiţia ani, nu m-am despărţit nici azi de Teatrul Naţional. Mă vizitează des actorii, foştii mei elevi. Aş vrea să fac aici o indiscreţie şi să povestesc cum s-au umezit bătrinii mei ochi în seara premierei *Vlaicu Vodă* de acum doi ani... În culise, Doamna Clara — fosta mea elevă Ani Braesky — a vrut să sărute mina pe care şi-a tras-o, ruşinat, bătrinul ei dascăl!... Am avut şi eu emoţii dind, după puterea mea, o mînă de ajutor dramaturgului Gh. Vasilescu, cind a scris piesele sale în versuri după Creangă. Mă bucură mult succesele teatrului nostru, deşi îmi pare rău că puţini actori ştiu să spună versuri (cei vechi ştiau, poate, mai bine). Eu cred că aceasta n-o învaţă îndeajuns nici la Institut. Am susţinut totdeauna că, în teatru, versul trebuie să fie el însuşi actor, să aibă deci o funcţie scenică. Acum, vreau să reamintesc asta...

Mihai Codreanu, pe vremea directoratului la Teatrul Naţional din Iaşi, împreună cu Sorana Ţopa (stinga) şi Vlad Cuzinski (dreapta)

Cu zeci de ani în urmă, declaram intr-un interviu Profiriţei Sadoveanu:

„Arta o dă numai sentimentul trecut prin raţiune. Cînd sentimentul şi raţiunea s-au solicitat şi cînd din această solicitare a urmat o atingere, în scînteia aceea s-a născut o clipă de artă... Lirismul pur este insuficient. Trebuie ca raţiunea să intervie, să supuie sentimentul şi atunci abia va fi adevărată artă..."

Mai scriu şi astăzi şi mă simt legat la fel de strins de teatru, de scenă, de acel actor a cărui viaţă s-a schimbat azi, dar pe care, cu mulţi ani în urmă, il vedeam ca în sonetul:

Actorul

„.... What's Hecuba to him, or
he to Hecuba?..."
(Shakespeare, *Hamlet*, Prince of Denmark)

Mi-e sufletul un saltimbanc grotesc,
Aşa cum se-ntîlnesc prin iarmaroace;

El — vrea, nu vrea — e nevoit să joace
Pentru plăcerea celor ce-l privesc.

În mine plînge rîsul omenesc
Şi rîde lacrima, pe cînd cu voace
Zadarnică de goale poloboace,
Străine patime maimuţăresc.

Aşa mă ştiu. Vibrez cu toate-aceste
De-a vieţii fiecăruia poveste,
În clipa cînd o spun la spectatori.

Iar dezgustat de-atîtea măşti de vise,
De-mi pierd în alţii eul uneori,
Cînd ies din scenă, scuip între culise.

Sancţiuni date actorilor...

...Sau mai precis, sancţiuni date de regizorii de odinioară ai Teatrului Naţional din Bucureşti. Precizarea o impune, fireşte, necesitatea de a respecta adevărul istoric şi nu teama de o eventuală confuzie. Astăzi e greu să afli că un actor a fost amendat de regizor pentru că a întîrziat, sau a lipsit nemotivat, sau a avut atitudini necuviincioase faţă de un mai vîrstnic coleg...

Cîndva — ce mult e de atunci! — directorul de scenă era obligat să constate asemenea abateri şi să propună pedepsirea lor, înţelegîndu-se că el e răspunzător nu numai pentru soarta spectacolului pe care-l pune în scenă, ci şi pentru comportarea generală a artiştilor cu care lucrează, pentru formarea fiecăruia din ei în spiritul reclamat de nobilele scopuri ale artei dramatice. A. Gatineau nu putea fi de acord cu „lipsa de la datorie“, de la repetiţii, iar pentru refuz de rol, cerea desfiinţarea contractului celui în cauză. Grigore Manolescu considera o gravă abatere părăsirea oraşului fără ştirea direcţiei şi, cu toată simpatia pe care o avea pentru Nottara, a cerut aspra lui sancţionare pentru o astfel de abatere. N-a cruţat-o nici pe Aristizza Romanescu, al cărei talent îl admira; pentru lipsa ei dintr-un spectacol a propus să fie greu pedepsită, propunînd un principiu valoros: cu cît calităţile şi meritele unui artist sînt mai mari, cu atît se cuvine ca greşelile lui să capete o pedeapsă mai mare. P. Vellescu nu putea fi de acord cu întîrzierile; Ştefan Iulian, cu absenţele nemotivate.

Se înţelege, nu nostalgia amenzilor în teatru inspiră publicarea documentelor şi a rîndurilor de faţă, ci dorinţa de a aminti vechea tradiţie a preocupărilor pentru etica teatrală, care i-au caracterizat pe marii artişti ai Naţionalului. Ei simţeau într-adevăr munca artistică drept o datorie faţă de public şi îşi respectau spectatorii. Pentru aceasta nu căpătau pe atunci nici premii, căci nu se dădeau, nici decoraţii. În schimb, se bucurau la rîndul lor de o stimă profundă din partea spectatorilor şi încercau înalta satisfacţie a datoriei împlinite. Iar direcţia teatrului era ajutată în primul rînd de directorul de scenă să încetăţenească în teatru o atmosferă de muncă, pătrunsă de disciplină şi spirit de lucru colectiv.

Se află în dosarele Teatrului Naţional multe acte ca acelea ce le dăm acum tiparului. Vorbind despre înalta responsabilitate a regizorului şi fiind iscălite de artişti de renume, ele constituie parcă o chemare către artiştii de azi, să fie con-

ţinuatori ai acestei tradiţii, nu dintre cele mai puţin importante din îndelungata viaţă a teatrului lor.

Valentin SILVESTRU

---

16 noembrie 1881
nr. 566[1]

Domnule Director,

Dl. Răşcanu, unul dintre personalul corului care lipseşte de la datoriile sale stipulate prin contract. Astăzi chiar la repetiţia generală a piesei *Fata Aerului* a lipsit.

Supun cazul aprecierii Dvs. şi vă rog a i se aplica pedeapsa cuvenită căci de se va mai tolera asemenea neglijenţe serviciul va deveni imposibil. Binevoiţi vă rog, Domnule Director, a primi asigurarea prea osebitei mele consideraţii.

p. Director de Scenă
A. Gatineau[2]

D-sale D-lui
Director General al Theatrelor[3]

11/23 noembrie 1881
nr. 550[4]

Domnule Director,

Gagistului P. Costescu dîndu-i-se de a juca rolul Florea Dorobanţul din piesa *Pribeagul*, rol ce l-au jucat şi în anul trecut, au refuzat de a-l mai juca acel rol şi acest refuz a fost pronunţat categoric în faţa Dlui P. Stăncescu, membru Comitetului Theatral în sala de repetiţie. Şi cum piesa *Pribeagul* este anunţată a se reprezenta mîine seară 13 noembrie am fost nevoit a-l încredinţa unuia din elevi.

Această purtare Dle Director în conformitate cu legea şi regulamentul atrage după sine desfiinţarea contractului şi plata de daune interese.

Supun dar cazul aprecierii Dvs., rugîndu-vă a da exemplu şi pentru ceilalţi gagişti.

Primiţi Domnule Director asigurarea prea osebitei mele consideraţiuni.[5]

p. Director de Scenă
A. Gatineau

Ds. D-lui
Director General al Theatrelor.

---

[1] Arhivele Statului, Dosar T. N. 630. Anul 1881.

[2] A. Gatineau, francez de origine, căsătorit cu o romîncă, a fost cel dintîi regizor profesionist din teatrul romînesc. După cum rezultă din „încredinţarea" semnată de M. Millo, C. Demetriade, Eufrosina Popescu şi St. Mihăilescu, el a funcţionat ca regizor întîi la Iaşi, apoi la Bucureşti „din 1847 şi pînă la 1883 cînd a încetat din viaţă, în care timp şi-a îndeplinit acest serviciu cu toată exactitatea şi onoarea cuvenită".

El era angajat la începutul fiecărei stagiuni şi rămînea şomer la sfîrşitul ei. Chiar după 30 de ani de regizorat, mai semna contracte cu directorul Teatrului Naţional, pe cîte o stagiune. De-abia în 1881 a cerut lui Ion Ghica să-i mai mărească leafa, întrucît „în stagiunea de vară n-am nici un mijloc de existenţă". La moartea sa (27 septembrie 1883) văduva a cerut ajutor Teatrului Naţional, ca să aibă cu ce-l înmormînta! Direcţia s-a adresat Ministerului Instrucţiunii şi Cultelor care a acordat 200 lei din fondul milelor. (Dos. T. N. 431/1887)

[3] Direcţia a aprobat amenda.

[4] Arhivele Statului. Dosar T. N. 630. Anul 1881.

[5] Gagistul a fost doar amendat.

15/27 septembrie 1882.
Nr. 470[6]

Domnule Director,

Cei mai mulţi dintre elevii şi elevele Theatrului Naţional, avind prea multe amende pe luna Septembre, vă rog cu tot respectul să binevoiţi a nu le mai libera niciun aconto asupra gajului Dlor căci la finele lunei nu li se vor putea opri acele amende ne mai avind de unde.

Totdeodată vă rog să nu liberaţi mandat de plata gagiului pe această quinzenă, D-lui Nottara, ca minimul pedepsei ce i se poate da deocamdată pentru părăsirile Capitalei fără permisiunea Direcţiunei.[7]

Primiţi vă rog D-le Director asigurarea distinsei mele consideraţiuni.

Gr. Manolescu

D-lui
Director General al Theatrelor.

25/7 noembrie 1882
Nr. 673[8]

Domnule Director,

După cum ştiţi astă seară trebuia să se reprezinte piesa *Schinteea* care n-a putut avea loc din cauza că Dna Ar. Romanescu, societară a Theatrului Naţional care are rol principal în piesă, a refuzat de a juca.

Spectacolul nu a suferit nici o întîrziere fiindcă am luat îndată dispoziţiuni de a se înlocui cu comedia *Cum sînt toate*. Theatrul însă a suferit, căci o schimbare de spectacol indispune publicul şi-l descuragiază de a mai vizita Theatrul ne mai fiind sigur de a vedea jucîndu-se ceea ce e anunciat prin afişe.

Aşadar, conform art. 21 din regulamentul nostru, supun cazul la aprecierea Dniei Voastre ; din parte-mi cred că cu cît Dna Romanescu prin poziţiunea D-sale e pusă mai sus, prin incontestabilile sale merite artistice, cu atît penalitatea ce i se va aplica, să fie mai mare.

Binevoiţi Domnule Director a primi asigurarea distinsei mele consideraţiuni.[9]

Gr. Manolescu
Directorul scenei

D-sale
D-lui Director General al Theatrelor din Romînia.

---

29 decembrie 1882
Nr. 777[10]

Domnule Director General,

În urma mai multor observaţiuni ce am făcut D-lui Lugoşianu, elev al Theatrului Naţional, pentru desele absinţe văzind că nu este mijloc de îndreptare, şi mai multe încă în seara de 26 Decembrie la reprezentarea piesei *Olteanca* n-a venit decît la al 2-lea act, cum şi în seara de 28 la reprezentarea piesei *Rotarul* a lipsit cu totul fără ca măcar să fiu încunoştiinţat despre cauza acestei absinţe ;

---

[6] Arhivele Statului. Dosar T. N. 637. Anul 1882.

[7] Nottara şi-a recunoscut greşeala; a cerut numai să i se plătească doar jumătate din suma cuvenită, întrucît are mari şi neaşteptate greutăţi materiale cărora nu le poate face faţă. Direcţia a aprobat.

[8] Arhivele Statului, Dosar T. N. 637. Anul 1882.

[9] Direcţia, care avea pe atunci alte dificultăţi cu Aristizza Romanescu (îşi dăduse demisia), a amendat-o numai cu suma de lei 5.

[10] Arhivele Statului. Dosar T. N. 673. Anul 1882.

vă rog Domnule Director General ca în puterea Art. 53 din Regulament să fie amendat cu lei 30 pentru astă dată.

Dacă însă nici în urma acestui avertisment nu se va îndrepta, atunci sînt de părere a se rezilia contractul conform aceluiaşi articol.

Binevoiţi vă rog Dle Director General a primi asigurarea distinsei mele consideraţii.[11]

Director de scenă
P. Vellescu.

D-sale
D-lui Director G-ral al Theatrelor.

27/8 Ianuarie 1883
Nr. 66[12]

Domnule Director,

Vin respectuos a supune la aprobarea Dvs. amenda de lei 15 conform art. 25 din regulament asupra D-lui C. Dimitrescu şi Dl. Ştefănescu — care după mai multe observaţiuni făcute D-lor încă nu s-au correctat a fi ecsacţi la datorie — sînt 2 zile de cînd nu vin şi fără a presanta acte justificative de lipsurile D-lor.

Repetiţiunile suferă şi deaceea cer să binevoiţi a aproba această amendă.

Primiţi vă rog D-le Director asigurarea osebitei consideraţiuni şi stimi ce vă conserv.[13]

Director de scenă
St. Iulian

D-sale
D-lui Director General al Theatrelor din Romînia.

---

[11] Elevul a fost amendat cu suma propusă. Mai tîrziu, a demisionat.

[12] Arhivele Statului, Dosar T. N. 719. Anul 1883.

[13] Direcţia a aprobat amenzile.

REPERTORIU UITAT

Teatrele din țara noastră, dînd, cum nici nu se poate altfel, din ce în ce mai multă atenție promovării dramaturgiei originale, au realizat în același timp o serie de succese în completarea repertoriului cu creații valoroase ale dramaturgiei romînești mai vechi. Succesele înregistrate de cîteva piese ale dramaturgiei noastre clasice nu numai în țară, ci și peste hotare, constituie un puternic îndemn de a se continua cercetarea, readucerea în actualitate și prezentarea pe scene a multor lucrări prețioase ale dramaturgilor noștri din trecut.

Incontestabil, teatrele noastre acordă interes unor astfel de lucrări. Tot incontestabil este însă că realizările efective în această privință nu par cu totul satisfăcătoare. Față de bogăția apreciabilă a dramaturgiei noastre, numărul pieselor din trecut jucate rămîne încă redus. Nu sînt rare în ce privește dramaturgia clasică (și, de altfel, în ce privește dramaturgia originală) cazurile cînd una și aceeași piesă se joacă aproape concomitent la mai multe teatre, nu din alte pricini, ci numai din necunoașterea acestei dramaturgii în ansamblul ei și, poate, și din oarecare comoditate.

Astfel, se întîmplă, pe de o parte, ca repertoriile unor teatre să fie în această direcție lacunare și, pe de alta, ca alături de repertoriul nostru clasic jucat, viu, să se mai poată încă vorbi de un fel de „repertoriu uitat".

În vederea îmbogățirii „repertoriului jucat" al teatrelor, revista noastră încearcă, începînd cu acest număr, sub rubrica „Repertoriu uitat", să smulgă din uitare și să supună atenției teatrelor noastre o serie de creații dramatice romînești care, fără îndoială, merită cu prisosință această atenție.

În numărul de față, publicăm o prezentare a Bătrînului, *drama Hortensiei Papadat Bengescu.*

Hortensia Papadat Bengescu: «Bătrînul»

Scrisă în perioada în care literatura Hortensiei Papadat Bengescu trece din faza așa-zis lirică — inițiată de *Apele adînci* (titlul indică de pe acum introspecția) — la cea obiectivă, ce avea să se realizeze deplin în ciclul romanelor de analiză care alcătuiesc cronica familiei Halippa *(Fecioarele despletite, Concert din muzică de Bach, Drumul ascuns* și *Rădăcini),* comedia socială *Bătrînul*[1] e „obiectivă" în cel mai pur sens bengescian, păstrînd totuși o undă din efuziunile lirice trecute. Dar ceea ce îi conferă un loc propriu în ansamblul operei Hortensiei Papadat Bengescu este caldul suflu de umanitate, care o apropie de altă lucrare din aceeaşi perioadă de trecere, *Balaurul*. Dacă ciclul romanelor obiective se caracterizează prin extreme analize ale unor stări sufleteşti morbide (psihologia bolii şi nu reacţia morală a omului în faţa bolii şi a morţii, ca, de pildă, în *Moartea lui Ivan Ilici* a lui Tolstoi), ori distilarea psihică a unor momente exclusiv sociale, ca snobismul, declasarea, arivismul — *Bătrînul* şi *Balaurul* cunosc în opera Hortensiei Papadat Bengescu sfera emoţională: primul, prin figura de inaltă spiritualitate a savantului Luca Delescu şi cea de nobilă feminitate jignită a Ginei, iar al doilea, prin compasiunea adincă faţă de suferinţele şi ororile îndurate de om în război. Între senzualismul torid al lumii Biancăi Porporata şi Alissiei — eroinele nostalgice din faza lirică, ce nu e decit aspiraţia către Don Juan — pe de o parte, şi analiza la modul impasibil (nici etosul sfişierilor din abis al lui Dostoievski, nici melancolia şi gustul pentru grotesc al lui Proust, nici ironia şi fervoarea artistică a lui Thomas Mann) din romanele ciclului Halippa, pe de altă parte, sentimentul prinde cheag aşadar în citeva personaje din *Bătrînul* şi se răspindeşte în plasma umanitară a *Balaurului*.

---

[1] Citatele sînt făcute după un exemplar al piesei *Bătrînul* revăzut de scriitoare în 1941 și care se află în posesia autorului acestor rînduri.

Delimitările de mai sus continuă a fi eficiente şi înăuntrul *Bătrînului* ca operă izolată. Există aici două rînduri de personaje, dintre care unele ţin de aşa-zisa zonă „obiectivă" a literaturii Hortensiei Papadat Bengescu, adică cele care se integrează în viziunea de maturitate a scriitoarei, şi anume întreaga familie a lui Luca Delescu; iar altele, care participă la sfera emoţională atit de restrînsă în această literatură, şi anume Bătrînul, Gina şi Lungeanu. Prima categorie de personaje, asemenea eroilor de mai tirziu, din ciclul Halippa, sînt fiinţe ce poartă stigmatul sterilităţii sufleteşti şi galeria lor constituie cea mai severă critică ce se poate aduce societăţii căreia aceşti trişti eroi îi aparţin.

Iată cum amoralismul lui Dinu Delescu — deputatul şi viitorul ministru, a cărui ambiţie şi al cărui cinism dau egoismului o forţă tot atit de mare pe cit de puternică e lumina ce o răspindeşte spiritualitatea tatălui, a Bătrînului — este din aceeaşi specie cu ambiţia monstruoasă a doctorului Walter din *Drumul ascuns*, ori cu ascensiunea perversă a lui Lică Trubadurul. Filozofia lui practică sună astfel: „Idealismul, care e tendinţa cea mai înaltă, se depărtează de la natură şi creează o altă morală, imorală dacă vreţi". În jurul lui, ca sateliţi amorali, se ordonează „familia": doamna Delescu, mama, una din acele femei care prin răutatea şi mărginirea lor distrug viaţa omului superior, alături de care trăiesc; Jean Delescu, fratele detracat, care se înalţă totuşi deasupra celorlalţi prin luciditatea ce îi permite, asemenea doctorului Rim din *Concertul din muzică de Bach*, să rezoneze acid... ca şi cum ar avea o conştiinţă morală; Cleo, sora cea absolut rea, a cărei glacialitate lăuntrică se va transmite fiicelor Lenorei Halippa, Coca-Aimée şi Mika-Le; Maria, sora declasată; ori, în fine, Codea Delescu, idiotul, afin cu gemenii Halippa şi Sia din *Concert*, sau Aneta Pascu din *Rădăcini*.

Toţi aceşti membri ai familiei au comună sterilitatea sufletească; în inima lor, nu se aprinde nici o clipă văpaia iubirii; străini de orice pasiune, ei nu cunosc decit interesele lor meschine şi nu au decit, în ce priveşte erosul, porniri instinctuale. Chiar şi ambiţia lui Dinu Delescu e rea, calculată, cu desăvîrşire sterilă, ţinînd de politicianismul mărunt al vremii. Conflictul între ei şi ceilalţi, adică Bătrînul, Gina, Lungeanu, nu este prin urmare un conflict de ordin intim, ci unul „obiectiv", de mentalitate generală, conflictul între om şi mediul social dezumanizat, în care acesta e constrîns să trăiască.

În faţa „familiei", cu oroarea de a se şti legat prin singe de ea, se înalţă figura impunătoare a Bătrînului. Scriitoarea nu i-a împrumutat nici una din trăsăturile care determină caricatura omului de ştiinţă, ci l-a lăsat să strălucească în toată splendoarea integrității lui sufletești, candoarea și sarcasmul unindu-se într-un tot de o extraordinară putere de viață. Indicînd felul său de a vorbi, autoarea îi creionează un frumos portret moral: „Vorbește mereu cu un fel glumeț original, cu avîntul pe unele cuvinte, cu entuziasm repede curmat de vorbe fără șir, cu un bun simț simplu — cu o modestie pătrunsă de gravitate, cu pasiune științifică, cu o filozofie sarcastică, înaltă, temperată de o sălbăticie decepționată". Umbra de scepticism nu face decît să sublinieze luminozitatea figurii lui spirituale, căci e scepticismul entuziastului sugrumat de acest „social", advers omului. Cînd Gina îi spune că descoperirea lui științifică va revoluționa lumea, va transforma omenirea, el răspunde: „Omenirea! Omenirea o să fie ceva mai păcătoasă, fiindcă va fi trecut un ceas mai mult peste ea. Ceva mai crudă, fiindcă i se va dat un instrument mai mult în mînă. Și se va servi de el ca de tot ce știe, pentru rău". Bătrînul se simte izolat în societatea intereselor egoiste a vremii sale, de aceea tocmai dragostea profundă față de om îl transpune în ideal și îl împiedică să vadă sufletul umanității anonime: „Cei mulți, cei la fel formează timpul lor. Cei puțini sînt rătăciți din alte timpuri. Ei se trag deoparte în bisericuțele lor, se ascund ca primii creștini, ca ultimii păgîni, ca oamenii dezrădăcinați. Pe cînd ceilalți își slujesc zgomotos liturghiile. Au fost vremi cînd oamenii erau meditativi, timpuri de violență și acțiune. Acum, timpul e așa: fiecare să trăiască cît mai bine, dînd cu coatele, fiecare să apuce cît mai mult". Se desprinde limpede din cuvintele Bătrînului că decepționismul său nu are nimic structural, fiind doar un produs al împrejurării, al epocii lui, al societății egoismului; în adînc, dragostea de om și puterea dăruirii pentru umanitate fierb într-un amestec de esențe pure și drojdii amare.

Hortensia Papadat Bengescu

Deoarece teribila constrîngere dinafară o simte mai puternic, mai dureros în egoismul familiei, dezgustul Bătrînului față de cei legați de el prin procreație răsfrînge groaza biologică pe care i-a provocat-o nașterea copilului idiot, a lui Codea. Extazul lui Luca Delescu în fața biologicului se resimte de senzualismul liric și introspecția senzorială a fazei de început a scriitoarei: „Cînd am văzut copilul! Era întreg, curat. Cînd am văzut minunea alăturea de femeie, mi s-a părut că nu e femeie, că n-are nume, că e însăși Natura, ceva sacru... Nu vocea sîngelui, nu mîndria părintească — Nu! — „Opera" în sine, miracolul natural ale cărui cele două elemente „Cauză și efect" erau înaintea mea. L-am pipăit, mi-aduc aminte... Întreg, perfect! Am căutat întîi mașina. Admirabilă. Mușchii, fibrele... încheieturile, șuruburile elastice, perfecte. Pe urmă, înăuntru. — Viața, pulsația. — Sîngele curgea lin, bogat, pe sub pojghița subțire. Și avea glas — auz — privire. Privire în care se vedea conștiința, ființă deosebită de alte ființe — Omul!" În obsesia răului biologic, se recunoaște influența naturalistă, ibseniană: „Am început să mă cercetez fizic, moral. Să-mi văd vina de a perpetua spața umană în mod așa de criminal. Mi-am analizat sîngele, m-am urmărit cu psihometrul: normal, sănătos. Atîtea rînduri de strămoși cîți am putut cerceta înapoi erau destoinici". Acest naturalism, ca și la Ibsen și Zola, vine din naiva înțelegere a științei, din năzuința de a descoperi poezia științei, ca mai tîrziu, la Thomas Mann, în *Zauberberg*. Codea e pentru Bătrîn simbolul viu, în generarea sa biologică, al socialului degradant pe care îl reprezintă „familia" lui: „Copiii ceilalți de atunci i-am văzut ca frații lui. Recunoșteam în ei uneori mici asemănări și în el apucături de ale lor. Cumplit!" Această din urmă replică e revelatoare, căci dezvăluie sensul aversiunii pe care Bătrînul o simte față de societatea desfigurată, dezumanizată, in care familia lui e exemplul cel mai dureros; ea arată clar că obsesia biologică a Bătrînului exprimă metaforic de fapt repulsia față de socialul vremii sale. Căci întreg scepticismul său cade, flacăra pură a entuziasmului, a generozității lui înalt spirituale arde puternic, atunci cînd vorbește despre iubire.

Neînțeleasă de un soț ce nu are alt orizont decît parvenirea politicianistă, sensibilă și cu sufletul neîntinat, Gina, nora Bătrînului, se refugiază din viață și din „social" în visul care poate fi al trecutului („La Bănești. Ți-aduci aminte, tată? Ce frumos e! Ți se pare că trăiești cu 70 de ani în urmă. Parcă-i pe vremea giubelelor și tulpanelor"), ori al științei. Activitatea ei științifică alături de Bătrîn seamănă în adevăr mult cu visul, cu deznădăjduita evadare din „familie". Gina face elogiul iluziei: „Nu strica iluzia omului, lasă-l să bată cîmpii, să se rătăcească în povestea pe care și-o face. Să creadă. Ce? Nu știe el cum e adevărul?... De ce să-i aduci aminte? De ce să-l deștepți? O să-l găsească el îndată ce o să deschidă ochii. Niciodată nu deștepta omul din beție, din vis, din iluzie". Biată făptură singuratică și nefericită, exclusă din viață prin puterea „socialului" pe care îl reprezintă, brutal și rece, soțul ei, Gina e deodată chemată în viață, la fel de brutal, cînd Dinu își descoperă soția și vrea să se bucure de ea ca de un „bun" la care are „dreptul". Acestei supreme jigniri, Gina îi răspunde cum nu se poate mai feminin, aruncîndu-se cu disperare în brațele primului bărbat ce îi iese în cale. Lungeanu se deosebește de ceilalți: nu e nici meschin, nici laș; dimpotrivă, e un „cavaler", cu o generoasă virilitate. Dar evaziunea în brațele lui se dovedește a fi o iluzie. Gestul acesta nu poate rezolva drama. „Nu simt în mine energia unei vieți libere" — răspunde ea Bătrînului, care în grandoarea lui sufletească ar vrea să-i facă darul acestei libertăți. Luca Delescu o înțelege pe deplin, fiindcă, deși libertatea lui interioară e desăvîrșită, cătușele „socialului" îl stăpînesc implacabil și pe el.

Iată oamenii, iată drama lor, în „comedia socială" *Bătrînul*. Umanitatea superioară, omul liber sau care tînjește după libertate, în conflict cu sterilitatea sufletească, „social" organizată, într-o epocă de egoism atroce. Hortensia Papadat Bengescu a dat viață nu numai personajelor, ci și conflictului, care e delimitat cu precizie și economie dramatică. Primele două acte prezintă mediul, „familia" și cetatea asediată care e laboratorul unde stăpînește Bătrînul. Datele conflictului sînt dezvăluite prin însăși conturarea personajelor: răutatea și meschinăria unora stau față în față, în plină lumină, cu uriașa opoziție umană a lui Luca Delescu. Iar drama propriu-zisă izbucnește și se consumă în ultimele două acte. Ceea ce nu scade totuși nimic din interesul scenic al primei jumătăți a piesei.

Jucat la Teatrul Național în 1921, *Bătrînul* n-a putut cuceri adeziunea unui public prea superficial pentru a se ridica la înțelesul înalt, la ideile grave pe care piesa le dezvolta. Dacă atunci ea putea să pară prea „socială", astăzi semnificațiile se lasă mult mai lesne desprinse și această unică operă de teatru a Hortensiei Papadat Bengescu are în sfîrșit dreptul să-și capete locul său în repertoriul dramatic romînesc.

I. NEGOIȚESCU

DISCUŢII

...despre „Naţional”

Perspectivă, consecinţe şi unitate

Aşa cum am considerat folositoare discuţia provocată de „Contemporanul” asupra problemelor regiei romîneşti, tot astfel iniţiativa revistei „Teatrul” de a găzdui în paginile ei o discuţie în jurul activităţii Teatrului Naţional „I. L. Caragiale” îmi apare drept un foarte promiţător început pentru o cît mai susţinută campanie de dezbateri largi şi adîncite ale diverselor probleme care ne frămîntă.

Fără îndoială, prestigiul pe care şi l-a cucerit prima noastră scenă în rîndurile spectatorilor şi importantul rol cultural pe care îl deţine justifică din plin atenţia revistei noastre de specialitate (în sfîrşit, bine că o avem !)

N-aş vrea să stărui asupra părţii „pozitive” a acestei activităţi, nici nu am de gînd să înşir marile succese artistice obţinute de colectivul Teatrului Naţional, care au culminat cu succesul internaţional — „omologat” de întreaga presă străină — la Festivalul de la Paris (succes asupra căruia revista „Teatrul” a păstrat o inexplicabilă discreţie). Toate aceste victorii vorbesc de la sine şi ele stabilesc faptul că Teatrul Naţional „I. L. Caragiale” şi-a cucerit pe deplin intiietatea artistică în mişcarea noastră teatrală. Şi aceasta nu e puţin lucru astăzi, cînd toate teatrele noastre din Bucureşti înregistrează multe succese demne de toată lauda, iar teatrele de stat din provincie — dintre care unele înfiinţate de foarte puţină vreme — ne-au arătat realizări remarcabile cu prilejul Decadei dramaturgiei romîneşti.

Dar tocmai de aceea o analiză cît mai serioasă şi mai adîncită a aspectelor mai puţin trandafirii din activitatea Teatrului Naţional este absolut necesară şi socot că nu va putea fi decît utilă.

Mărturisesc că nici în ceea ce priveşte capitolul „lipsuri” nu am de gînd să înşir o serie de aspecte, ca să spun astfel, mai practice şi caduce. Ele există, fireşte, şi nu sînt de natură să fie trecute cu vederea... S-a scris, de pildă, pe drept în ziare, că stagiunea Naţionalului s-a deschis anul acesta anodin, cu unele foarte greu încercate „reluări”. Şi fără îndoială, ar fi fost de dorit ca cele două premiere care au urmat să fi constituit deschiderea stagiunii. Mai ştim, de asemenea, că la Teatrul Naţional premierele au fost, în stagiunea trecută, rare şi puţine (cu toate că unele dintre ele, ca *Apus de soare,* au însemnat mari succese), că sîntem pe cale de a epuiza vechiul repertoriu permanent şi că, în privinţa îmbogăţirii lui, mergem cam încet, că, de asemenea, unele spectacole aşteptate cu nerăbdare de public nu au fost la nivelul artistic pe care îl cer spectatorii primei noastre scene ş. a.

Dar cred că simpla constatare a unor asemenea „simptome” îngrijorătoare nu e de natură să le înlăture. Am folosit termenul de „simptom” tocmai fiindcă sînt convins că astfel de deficienţe au pricini mai adînci. Pe acestea aş vrea să le pun în discuție în articolul de față. (Orice discuție de acest gen este bine să fie cît mai „concretă", dar în spatele acestui termen se ascunde de multe ori o lipsă de orientare foarte dăunătoare rezolvării unor probleme.)

Este și firesc, cred, să începem prin a afirma de-a dreptul că la Teatrul Național (și poate, cine știe, și la altele ?) există o tendință de a avea față de problema repertoriului o poziție empirică, îngustă și, dacă nu lipsită de orientare, cel puțin lipsită de perspectivă. Repertoriul unui teatru nu se poate face nici chiar de la o stagiune la alta, dar în nici un caz *de la o piesă la alta.* Necesitatea de a se face „modificări neașteptate", cerute de împrejurări „obiective", ca și situația de a nu putea face față planului de repertoriu, toate aceste „accidente" ce au tendința de a-și accentua frecvența se datoresc în primul rînd lipsei de perspectivă în poziția factorilor de răspundere față de repertoriu.

Teatrul Național „I. L. Caragiale" trebuie să aibă un repertoriu bogat, variat, în care problemele fundamentale ale epocii și ale realității noastre să fie slujite prin lucrări cît mai originale și mai valoroase și în care dramaturgia noastră clasică și cea universală să fie promovate și valorificate prin cele mai reprezentative opere.

Toate aceste cerințe de bază au fost împlinite parțial. Dar se poate oare spune că aceasta a fost o preocupare permanentă a conducerii teatrului și a consiliului artistic ? Ideal ar fi — și acest lucru nu este irealizabil — ca teatrul să-și împlinească repertoriul pe baza unui plan făcut pe cîteva stagiuni. Pentru început, ar fi însă foarte bine dacă s-ar putea fixa și *respecta* un plan de repertoriu pe două stagiuni, firește în acele compartimente în care acest lucru este posibil. Căci dacă e foarte greu — și, poate, chiar greșit — să se fixeze planul de repertoriu în ceea ce privește dramaturgia originală, în celelalte compartimente acest lucru este cu putință. Dar în același timp, trebuie să ne dăm seama că nu este ușor. De ce ? E foarte simplu să se fixeze o listă de piese, nu numai pe două stagiuni ci și pe zece. Dar atunci cînd e vorba să se realizeze una sau alta din piesele respective, începem să ne dăm seama că pentru anume piesă nu avem distribuția respectivă sau că, în orice caz, pentru o alta la care nu ne-am gîndit pînă acum — dar care exista și ne era la *îndemînă* — am avea mult mai multe posibilități. Sau că o alta nu corespunde posibilităților actuale de montare etc... Și iată cum un lucru în aparență foarte simplu devine foarte greu în realitate. Dar în ce constă această greutate ? Oare nu în lipsa de perspectivă ? Aici nu e vorba, însă, doar de un cuvînt. Această perspectivă, adică *posibilitatea de a respecta practic* un repertoriu întocmit pe o durată mai mare de timp, nu se poate obține decît prin căutarea permanentă a acelor lucrări care să corespundă pe de o parte cerințelor artistice pe care trebuie să le împlinească teatrul, iar pe de altă parte posibilităților trupei respective. Numai cu acele piese îndelung căutate, îndelung cercetate, îndelung dorite se poate realiza un plan de repertoriu pe o durată mai lungă și care să poată fi împlinit. Un repertoriu improvizat, alcătuit în grabă, se infirmă practic la fel de grabnic. Ca orice pe lume, numai ceea ce se zidește trainic rezistă. Problema este cu atît mai grea cu cît dorința de a alege piesele cele mai potrivite ansamblului unui teatru nu trebuie s-o înlocuiască pe aceea a valorii estetice. Și mai ales în Teatrul Național acest echilibru, această armonie între valoare și eficacitate se poate realiza, deoarece el posedă forțe artistice autentice, cu game și posibilități foarte variate. Avem atîția actori de valoare, cu personalități atît de diferite, încît am putea foarte bine realiza acest echilibru. Și totuși...

Dar tocmai aici intervine cea de a doua pricină a lipsurilor concrete pe care le menționasem mai înainte... Și, totuși, noi n-am izbutit să obținem această perspectivă, acest plan de repertoriu pe lungă durată. De ce ? S-au luat mereu o serie de măsuri bune, dacă nu ideale. S-au înfăptuit o serie de lucruri lăudabile.

Dar toate acestea n-au avut consecinţe. Lipsa aceasta de consecinţe este caracteristică situaţiei din Teatrul Naţional. De multe ori, ai impresia că, în sfîrşit, s-a rezolvat o problemă. Se anunţă măsuri, toată lumea e de acord cu ele, cel puţin în aparenţă. Şi totuşi, fie-mi iertat acest refren, ele nu se aplică. De ce ? Oare fiindcă în mintea noastră, a colectivului celui mai de seamă teatru din ţară şi a conducerii lui, n-a încăput încă acest adevăr elementar, conform căruia oricît de bune — chiar excepţionale — ar fi unele măsuri, unele planuri etc., dacă ele nu se aplică, nu remediază nimic ?

Voi da cîteva exemple caracteristice. S-a alcătuit cîndva un repertoriu aşa numit de perspectivă. A rămas pe hîrtie. Au existat piese care au figurat în repertoriu ani de zile, fără să fie jucate, şi s-au jucat altele, fără ca ele să fi figurat pe listă (aceasta pare să fi devenit chiar definiţia repertoriului de perspectivă, definiţie care a izvorît, desigur, din trista lui soartă).

S-au înfăptuit lucruri foarte bune în ce priveşte, de pildă, promovarea tineretului. Multor actori tineri li s-a dat prilejul să demonstreze posibilităţile pe care le au. E un lucru foarte bun. Viitoarele concursuri de tineret vor da, desigur, şi altora acest prilej. Regizorii teatrului par să fie foarte mulţumiţi în această privinţă. Şi au dreptate să fie. Nu ştim însă dacă în altă privinţă îşi pot manifesta acelaşi sentiment. Au avut consecinţe aceste afirmări ? Au fost urmăriţi cu toată grija în continuare aceşti tineri ? Căci, fără îndoială că e mai cu folos ca, în loc să se promoveze 20 de tineri şi apoi alţii, dar să nu fie urmăriţi, să se facă acest lucru cu 10, dar „afirmarea" lor să fie continuată, progresul lor pe linia maturizării să fie supravegheat îndeaproape.

Dar problema aceasta, a atenţiei cu care trebuie urmărită cariera fiecărui membru al colectivului, grija de a i se asigura o creştere profesională, priveşte şi mai acut generaţia de mijloc care trebuie să preia pe umerii ei lipsiţi de antrenament marele repertoriu. Această chestiune arzătoare a fost deseori dezbătută în diferitele noastre consilii, comitete şi comiţii. Consecinţele ? Neant.

De cîte ori nu s-au luat măsuri foarte bune pentru înlăturarea degradării unor spectacole, pentru asigurarea unor dubluri etc., etc. Consecinţele ? Lipsă.

Am mai putea da multe exemple şi în alte privinţe. Dar în rîndurile de faţă aş vrea să reliefez, după cum am mai spus, nu atît unele aspecte negative în activitatea Teatrului Naţional, cît mai ales pricinile lor.

Pe această linie, un rol hotărîtor îl are o altă caracteristică a activităţii în teatrul nostru, care uneori umbreşte oarecum succesele artistice strălucite ale colectivului său. Este vorba de *lipsa de unitate a acestui colectiv.* Şi cînd spun aceasta, mă refer în primul rînd la unitatea de ordin artistic. Fireşte, noi toţi lucrăm pe baza unor principii comune. Dar există în Teatrul Naţional prea multe feluri diferite de a aplica aceste principii şi prea puţine zone comune de înţelegere.

Discuţia asupra regiei, purtată în paginile „Contemporanului", a alunecat, la unii dintre participanţi, pe următoarea pantă : există sau nu o criză a regiei în teatrul romînesc ? N-aş vrea de loc să mă înscriu şi eu cu un răspuns la această problemă, mai întîi fiindcă aş face o digresiune şi în al doilea rînd pentru că socot că o atare problemă nu există.

Sînt unii care susţin că, în timp ce Teatrul Naţional, de pildă, are numeroşi actori de mare valoare, nu acelaşi lucru s-ar putea spune despre regizorii săi. Sînt convins că o asemenea afirmaţie e cu totul neîntemeiată : regizorii Naţionalului, vorbesc de toţi cei patru consacraţi, sînt, incontestabil, artişti adevăraţi care au înregistrat strălucite succese artistice. Ei au contribuit din plin la evoluţia teatrului romînesc în ultimii zece ani. A pune acest lucru la îndoială înseamnă a te situa pe o poziție falsă.

Altceva s-ar putea spune despre regizorii teatrului nostru. Ei au metode prea diferite, un fel de a lucra cu actorii care e atît de personal, încît s-a creat în Teatrul Național o situație care nu e de natură să favorizeze munca noastră de toate zilele și mai ales elementul ei de bază : creația actorului.

Situația de care vorbeam are două aspecte mai importante și amîndouă una și aceeași sursă : actorii care trec de la o repetiție la alta, de la lucrul cu un regizor al teatrului la lucrul cu un altul cu greu pot găsi măcar minimul de puncte comune care să le dea posibilitatea de a avea o orientare generală în munca lor.

Este un adevăr general admis — pe care regizorii e bine să nu-l uite — *că fiecare rol jucat trebuie să însemne pentru actorul respectiv nu numai un nou succes, dar și obținerea unui plus de experiență, de cunoștințe, de natură să-i favorizeze munca asupra viitorului său rol.* Dacă nu se întîmplă așa, lucrul e deosebit de grav, căci actorul, în loc să-și îmbogățească paleta, și-o sărăcește. Dar tocmai aici stă „nodul" problemei. Felul de a lucra al regizorilor noștri este atît de puțin armonizat, încît actorul care trece de la un regizor la altul, în loc să profite de experiența anterioară, e obligat să facă eforturi foarte serioase *s-o uite,* fiindcă altfel poate pătimi din greu.

Firește, e greu să negi — și nu am această intenție — că fiecare artist are dreptul deplin la o concepție personală sau, în orice caz, la un fel propriu de a aplica o concepție pe care și-a însușit-o. Nu putem să le pretindem regizorilor să „cadă de acord" asupra unor lucruri care, firește, depind de personalitatea, de temperamentul lor artistic. Ar fi o inepție. Și totuși, poate același actor să suporte nu două, ci patru sau chiar mai multe moduri de a lucra — căci și regizorii tineri au temperamentul și personalitatea lor și nici lor nu le putem nega acest lucru ?

Care este atunci soluția, cum se poate ieși din această alternativă aparent fatală ? Lucrul cel mai simplu ar fi să existe un singur director de scenă principal, un maestru, care să aibă nu *colegi,* ci discipoli. Care, cu alte cuvinte, să facă *o școală* în teatrul respectiv, să determine un curent. Aceasta nu numai că nu e o utopie, dar e un fapt confirmat de istoria teatrului. Cît a trăit Stanislavski, la Teatrul de Artă au existat și alți regizori, dar ei au fost discipolii lui, — și asta nu le-a diminuat personalitatea, nu le-a alterat temperamentul. Și astăzi, după moartea lui Stanislavski, la M.H.A.T. există o unitate de concepție. Același lucru, la Teatrul Mic, la Teatrul Armatei, la Mossoviet etc. Ce roade strălucite dă această unitate am văzut-o cu toții în turneele Mossovietului și ale Teatrului de Artă. Am constatat aceeași caracteristică la unele teatre mari din Paris : la Comedia Franceză, la ale cărei destine artistice prezidează Jean Meyer, eminent regizor-pedagog ; sau la Teatrul Național Popular, condus de Jean Vilar ; ori la trupa lui Barrault, la companiile unor tineri animatori prestigioși ca Barsacq, Georges Vitaly, Jacques Fabbri, Sacha Pitoeff.

Toate aceste exemple sînt evidente, și atunci cînd un regizor creează o școală și formează un curent, acea unitate de care vorbeam este prin însuși acest fapt garantată.

Dar o astfel de școală, de curent, un astfel de regizor în jurul căruia să se creeze această unitate, toate acestea nu se pot înfăptui prin decrete ministeriale. Asta nu înseamnă însă că această *problemă de bază* în activitatea Teatrului Național trebuie lăsată în voia sorții. Sînt ferm convins că, dacă regizorii noștri ar fi reflectat mai mult asupra ei, ea ar fi putut fi rezolvată în mare parte.

Un prim pas l-ar constitui, în această privință, evitarea exagerărilor care, deocamdată, nu numai că nu sînt evitate, dar sînt *cultivate*. Numai așa se explică faptul că regizorii noștri, care simt desigur și ei urmările acestei stări de fapt, recurg la următoarea soluție : caută să-și formeze un grup de actori, un fel de trupă a lor, cu care să lucreze de preferință. Aceasta este explicația *justă* a „bisericuțelor", de care se vorbește aproape la fiecare plenară. Cei care cred că fiecare regizor recurge de preferință la anumiți actori fiindcă așa îi place lui, sau fiindcă are diverse „legături" cu actorii respectivi, judecă superficial, ignorează nevoia firească pe care o simt și regizorii, și actorii de a crea o unitate, de a lucra *în continuare* împreună.

A depista adevărata cauză a acestor „bisericuțe" nu înseamnă însă a le justifica. O asemenea justificare nu e cu putință din mai multe motive. În primul rînd, o asemenea soluție înseamnă de fapt scindarea teatrului. În al doilea rînd, pe lîngă nevoia de unitate, de continuare a muncii, regizorul mai are și nevoie de actorul cel mai potrivit în rolul respectiv. Și dacă într-o piesă, pentru a avea actorul cel mai potrivit, regizorul trebuie să distribuie un actor sau mai mulți cu care n-a mai lucrat de mult, care au fost distribuiți de preferință de alți colegi de ai săi, ce se întîmplă ? În cazul acesta, el poate evita o astfel de piesă, cu astfel de roluri. Acest lucru s-a întîmplat în Teatrul Național. Regizorii s-au specializat fie în comedii, fie în piese de atmosferă, fie în drame, dar nu fiindcă numai pe acestea se pricepeau să le pună, ci fiindcă simțeau nevoia să lucreze cu actorii cu care mai lucraseră pînă atunci, deoarece ceilalți erau mai puțin obișnuiți cu metoda de muncă proprie unui anumit regizor.

E ideală această soluție atît pentru regizori, cît și pentru actori ? Fără îndoială că nu. Și regizorul, și actorii respectivi simt că ajung la șablon, că își îngustează experiența, că își împuținează mijloacele.

S-au întîmplat însă și cazuri in care regizorul a riscat să pună o piesă în care știa că trebuie să folosească și alți actori decît aceia cu care lucrează de obicei. Trebuie să recunoaștem că rezultatul n-a fost cel mai bun. S-au jucat pe scena Teatrului Național spectacole care n-au înregistrat succesul artistic pe care-l îndrituiau atît distribuția, cît și valoarea regizorului, tocmai din pricina faptului că actorii respectivi nu mai lucraseră de mult sau de loc cu regizorul respectiv. Ce va face regizorul atunci ? Va reveni la vechiul sistem de lucru ? Va persista în a înregistra și un al doilea eșec, pentru a-și lărgi sfera de creație ? Și într-un caz, și în celălalt, dificultățile sînt mari și serioase.

Actorii vor avea de suferit și într-un caz, și-n celălalt. Dacă nu vor fi distribuiți de preferință decît de un singur regizor, înseamnă că ei vor juca numai în anume piese și în anume roluri și vor lucra într-un anume „fel". Dacă vor fi distribuiți de către mai mulți regizori — și există și astfel de actori — atunci o mare parte din efortul și energia lor creatoare vor trebui să și-o risipească pentru „acomodare" în această trecere de la un mod de lucru la altul. Fiecare dintre actorii noștri știe că toate acestea nu sînt abstracții. De aici, o serie de conflicte și mai ales o serie de neajunsuri în munca de creație.

Dar, oare, nu e cu putință ca regizorii noștri să-și dea seama că această problemă a unității în ceea ce privește metodele de lucru e absolut necesară și că, dacă ea e just realizată, nu știrbește personalitatea și nici temperamentul artistic al nimănui ? Această unitate este, oare, o ficțiune, un lucru imposibil de realizat cînd la un teatru lucrează patru sau mai mulți regizori ?

Nu toți regizorii de valoare, și chiar cei mari, au creat o concepție regizorală, un sistem sau o metodă. *Esențialul este să o aibă, să și-o însușească în mod creator*. Și faptul că ei lucrează alături, cu aceiași actori, pentru realizarea aceluiași repertoriu, nu e de natură să le ofere prilejul de a-şi armoniza „punctele de vedere", „metodele de lucru" şi chiar... temperamentele ?

Dacă acest lucru se va intimpla, şi el trebuie să se intimple, atunci actorii nu vor avea decit de folosit din faptul că vor putea lucra cu mai mulţi regizori de valoare. Atunci, dar numai atunci, varietatea va deveni creatoare, căci ea va conţine acea unitate absolut necesară unui colectiv teatral.

Radu BELIGAN

Rosturile unui Teatru Naţional

În urmă cu două sau trei stagiuni, a poposit în Capitală ansamblul Teatrului Naţional din Iaşi, prezentind într-o nouă versiune piesa lui Vasile Alecsandri, *Chiriţa în provincie*. Spectacolul a cucerit publicul bucureştean, după cum mai inainte il cucerise şi pe cel din oraşul de reşedinţă, prin autenticitate, prin prospeţimea şi savoarea sa specific moldoveneşti. Păstrător al unei bogate tradiţii seculare, Teatrul Naţional din Iaşi şi-a limpezit prin acest spectacol unul din rosturile sale. Specificăm *unul*, fiindcă, de bună seamă, rosturi sint mai multe. Deoarece însă atunci cind porneşti la drum lung, o leacă de zăbavă pentru orientare nu strică, mai inainte de a ajunge la rosturi, să aruncăm o rapidă privire pe hartă. Bacău, Iaşi, Tg. Mureş, Galaţi, Constanţa, Bucureşti, Craiova, Timişoara, Sibiu, Cluj, Oradea etc., etc... Greu de numărat toate aglomerările urbane posesoare ale unui sau mai multor teatre de stat. Iar dacă am vrea să însemnăm şi localităţile de baştină ale puzderiei de ansambluri şi înjghebări amatoare, ar trebui să prăpădim mult timp şi multă cerneală.

Dar iată ceva care ne reţine cu osebire atenţia. Între atitea teatre şi formaţii de teatru profesionist sau amator, numai patru instituţii poartă speciala denumire de *Teatru Naţional*. Or fi rosturile unui Teatru Naţional oarecum deosebite de ale celorlalte teatre ? O fi existind oare o ierarhie a lor ? Poate fi alăturat Teatrul Naţional, Academiei şi universităţii în comparaţie cu casa de cultură, şcoala elementară sau liceul ? Ca să răspundem, nu putem să cercetăm numai istoria ultimilor ani.

În trecut, existau pe de o parte Teatrele Naţionale, iar pe de alta, cele particulare. Între ele, se căsca o prăpastie, cu toate că, uneori, prost conduse, prost îndrumate şi prost susţinute financiarmente, Teatrele Naţionale îşi pierdeau pentru o vreme siguranţa drumului drept, şovăind printre cotituri şi cărări lăturalnice. În acelaşi timp, în schimb, unele companii particulare îşi ciştigau merite întru propăşirea teatrului rominesc prin promovarea unui repertoriu interesant — modern ori clasic —, ca şi prin oferirea unui vast cimp de noi experimente anumitor regizori şi actori. Totuşi, scopul teatrului particular rămînea, în ultimă instanţă, unul comercial, iar acela al Teatrului Naţional, cu rare excepţii, unul artistic.

Nu numai simbolic, Teatrele Naţionale s-au născut în capitalele fostelor provincii romineşti. Importante focare de cultură, adevărate centre de radiaţie a tot ceea ce înseamnă învăţămîntul, ştiinţa şi arta noastră, marile oraşe ale Moldovei, Ardealului, Olteniei şi Munteniei au simţit nevoia înfiinţării şi fiinţării, de-a lungul anilor şi-a istoriei, a Teatrelor Naţionale. Le-au ctitorit actori şi regizori, directori cu mintea luminată şi sufletul entuziast, dramaturgi de valoare şi curaj. Între zidurile de cetăţuie ale acestor teatre, care n-au împiedicat nicicind liberul contact cu viaţa „dinafară", dar care au oprit pătrunderea înăuntru a valurilor de vulgaritate, indecenţă, superficialitate, incultură şi meschinărie morală, s-au plămădit şi s-au împlinit prin spectacol cele mai de seamă opere ale dramaturgiei romînești ; între zidurile lor a răsunat versul celor mai mari poeți ai omenirii ; între zidurile lor au învățat și s-au realizat ca artiști cei mai venerați dintre actorii, regizorii, scenografii, machieurii și tehnicienii noștri de teatru. Luați separat, unii dintre ei erau, poate, niște bieți oameni, limitați și egoiști. Pe scena Teatrului Național însă, ei se contopeau într-un tot armonios și nobil. Respectul începea de la poarta cetățuii, se resimțea în ateliere, în culise, ca și în anticamera cabinetului directorial și se întruchipa, major, în spectacol. Cum putea fi întreținut și cultivat acest respect ? Mai intîi, prin proporțiile exterioare maiestuoase și solemne ale clădirii, prin spațiile vaste și ornamentația de bun gust a sălilor, foaierelor și cabinelor, prin disciplina, prin politețea și curățenia (la propriu și la figurat) care domneau peste tot.

Apoi, prin personalitatea celui care era ales să fie conducătorul instituției. Este necesar, dar nu este suficient să fii un bun gospodar, un om „destul" de cumsecade și „destul" de autoritar, și, hai să-i zicem, un „intelectual", ca să te poți numi directorul unui astfel de teatru. Perioadele cele mai negre ale istoriei Teatrelor Naționale coincid aproape totdeauna cu lipsa unei mari personalități la cîrma instituției. Să ne amintim numele prestigioase care au figurat în capul listei salariaților Teatrelor noastre Naționale. Orizontul vast, experiența personală, posibilitatea de a judeca fenomenul de cultură în ansamblul său, iată care a fost zestrea adusă de acești directori. Ei au putut impune și susține un repertoriu de largă respirație și cu adînci semnificații artistice. Ei au putut duce o justă politică de captare, repartiție și creștere a forțelor actoricești și regizorale. Ei s-au putut înconjura de colaboratori de o înaltă calificare profesională. A face parte din personalul administrativ sau tehnic al unui Teatru Național ar trebui să fie tot atît de greu, ar trebui să impună tot atîtea obligații și îndatoriri cît și a face parte din personalul său artistic. A intra și a rămîne în cadrele unui astfel de teatru înseamnă a lupta zi de zi și clipă de clipă.

Nu pot exista merite și drepturi artistice cucerite odată pentru totdeauna. Și descalificarea profesională (pe care publicul o sancționează de multe ori mai necruțător și mai rapid decît forurile ierarhice) a trebuit să devină o realitate. Fiecare se bucură de stima pe care o merită. Teatrele noastre Naționale s-au bucurat totdeauna de exact aceeași dragoste și stimă de care au fost înconjurați slujitorii lor. Constatarea îi angajează din punct de vedere etic și artistic, atît pe actori cît și pe cei care sînt priviți îndeobște drept îndrumătorii lor. Personalitate în adevăratul înțeles al cuvîntului, cultură, moralitate, energie și talent — acestea toate nu trebuie să fie numai niște atribute ale directorului, ci și ale directorilor săi de scenă, căci dacă directorul este conducătorul instituției, din creierul, nervii și inima regizorului se naște spectacolul. Creația actoricească poate întrece și răsturna concepția regizorală, dar spectacolul în întregimea lui nu va depăși niciodată viziunea regizorului. Marii regizori (unii dintre ei în același timp dramaturgi, directori sau actori) au modelat expresiv profilul unuia sau altuia dintre Teatrele noastre Naționale în diferite epoci. Din exces de pasiune sau de autoritate, au greșit, poate, uneori, impunînd un stil prea personal, dar e preferabil „un anume" profil, decît nici unul.

În jurul regizorului, s-au grupat actorii : publicul a mers pe urmele acestora ; comuniunea dintre scenă și sală a fost creată. Iar fundamentul acestei comuniuni, temelia pe care s-au înălțat realizările de valoare, a fost și rămîne marele repertoriu. Clasic și modern. Romînesc și străin. Triumful ideii îmbrăcate în haina poeziei dramatice — acesta a fost, în fond, triumful Teatrului Național.

Un text mediocru (și cu atît mai mult unul categoric prost) îl transformă pe actor într-un saltimbanc, ce se scălimbiie cu talent, desigur, dar fără convingere. Numai marele repertoriu, piatră de încercare, școală și îndemn totodată, dezvăluie adevărata măsură a forțelor artistice și adevărata capacitate de înțelegere și adeziune a spectatorului. Cu piesulețe, comedioare și dramolete, apelînd, unele, la bunăvoință spre a fi suportate, altele zgîndărind doar risul ieftin ori lacrimile facile (dar chiar și cu piese de o calitate superioară acestora, dintre acelea însă din care se scriu și s-au scris cu sutele), nu se atinge culmea tragediei și a comediei, acel riguros loc geometric al îngemănărilor, unde genurile se întrepătrund, confundîndu-se. Dacă risul tragic nu va țîșni sub cupola Naționalului, unde oare, într-altă parte, își va rostogoli cutremurătoarele-i ecouri ?

Unde într-altă parte, dacă nu pe prima noastră scenă, se poate încerca acea delicată operație care îmbină tradiția cu inovația, care le echilibrează și le armonizează în spectacol, eliminînd în egală măsură rutina și șablonul, ca și experimentul temerar (pe care il poate și e bine să-l promoveze un „studio" sau un laborator adiacent)? Nu orice „trăsnaie" își poate afla locul pe scena Naționalului, dar nici plicticoasele, interminabilele și prăfuitele spectacole, așa-zise „tradiționale", care denigrind cuvîntul, nu servesc decît să estompeze și să falsifice luminoasa moștenire lăsată de Agatha Bîrsescu, Zaharia Bîrsan, Constantin Nottara sau Paul Gusty.

Unde într-altă parte se poate urmări mai consecvent și mai eficace, unde se poate pune mai cu precădere accentul pe dramaturgia romînească, dacă nu la Teatrul Național ? Ne putem imagina numele lui Hașdeu, Delavrancea, Al. Davila, I. L. Caragiale, Z. Bîrsan, Camil Petrescu etc... asociate altminteri decît cu numele Teatrelor Naționale din București, Iași, Craiova sau Cluj ? Este foarte bine ca dramaturgiei autohtone să i se acorde întîietate pe toate scenele noastre, dar nicăieri în afara Teatrului Național, ea n-ar trebui să-și afle o punere în scenă mai apropiată spiritului și literei ei (fără să mai vorbim de omogenitatea și strălucirea distribuției).

Căci dacă putem vorbi de un specific rusesc, de unul franțuzesc, englezesc, vienez sau italienesc în regie și interpretare, Teatrele Naționale ar trebui să aibă în permanenta lor atenție clarificarea spinoasei probleme a specificului romînesc. Exemplul Teatrului Național din Iași (*Chirița în provincie* de V. Alecsandri), care a mai fost citat, este concludent în acest sens (și chiar cu o nuanță în plus : specificul regional — ca exponent însă al unui întreg, și nu independent de acesta).

Se vorbește mult despre profilul teatrului romînesc în genere și al Teatrului Național în special. Marele repertoriu, echilibrul dintre tradiție și inovație, stimularea și promovarea dramaturgiei naționale, specificul național al spectacolului, iată cîteva din elementele constitutive ale „profilului". Paralela : Teatrele Naționale -- teatrele de stat trebuie să se soldeze nu în favoarea primelor, în sensul neglijării sau desconsiderării celor din urmă, ci desigur printr-o altă politică a cadrelor și a repertoriului, și chiar printr-un alt regim financiar și administrativ decît cele de pînă acum, asigurate, în primul rînd, Teatrelor Naționale.

Sorana COROAMĂ

Problema esențială: stilul

În țara noastră de cultură tînără, Teatrul Național cu tradiția lui de un secol reprezintă o instituție de însemnătate capitală. Adjectivul are o nesuferită rezonanță grandilocventă, dar, în cazul acesta, poate fi rostit fără a fi prea mult mestecat.

Există, în adevăr, instituţii care, îndeplinind o îndelungă funcţie spirituală, ajung să se integreze istoriei unui popor şi să servească la fixarea fizionomiei lui în scurgerea timpului. Comedia Franceză, M.H.A.T.-ul, Scala etc., etc. nu pot fi despărţite de chipul moral al popoarelor respective. De unde, cultul firesc care le înconjoară : ele devin necesare ca un drapel şi scumpe ca un membru de familie. Teatrul Naţional e o problemă naţională. Admiraţie, dragoste, mîndrie romînească — prea multe generaţii au ţesut aceste sentimente în jurul bătrînului teatru, pentru ca vicisitudinile prin care trece să nu doară. Ridicarea Teatrului Naţional la vechea lui autoritate reprezintă nu o simplă îndatorire de pietate, ci un act necesar de politică culturală, un gest de luciditate.

Este limpede azi, fără să fie necesare infinite *discuţii*, hiper, super, ultra-intelectuale (aşa cum se desfăşoară multe în presa noastră, cu convingerea autorilor că descoperă America, în timp ce găsesc sub o cloşcă bătrînă oul lui Columb), că problema esenţială a Teatrului Naţional este lipsa unui stil propriu. Şi nu un stil oarecare, ci acela care să convină funcţiei precise a Naţionalului în viaţa noastră culturală. Cauzele ? Mai multe. Lipsa unui local propriu mi se pare una dintre cele primordiale. Chestiunea aceasta a localului — aparent formală — este deosebit de însemnată. Se poate chiar presupune că un Teatru Naţional, instalat într-un local corespunzător, ar fi găsit în semnele concrete ale nobleţei lui, tăria de a continua cu mai multă ţinută şi fermitate linia marilor sale tradiţii şi de a-şi împlini menirea.

Spuneam că discuţiile şi analizele prea laborioase mi se par inutile. Cred că ar trebui, mai degrabă, deschisă cale largă propunerilor. Înşir cîteva — foarte puţine :

a) O politică fermă şi limpede în problema repertoriului. Văd scena principală a Teatrului Naţional consacrîndu-se exclusiv marelui repertoriu clasic romînesc şi străin, pentru a putea da în sfîrşit publicului şi celorlalte teatre adevărate modele de spectacole clasice.

A doua scenă, Studioul, ar urma să reprezinte piese moderne, alese în aşa fel încît tendinţele majore ale teatrului contemporan să fie larg ilustrate. Pentru autorii romîni, reprezentarea pieselor lor pe scena Naţionalului ar trebui să însemne un act de consacrare.

Această împletire a repertoriului clasic şi modern, făcută nu la voia întîmplării, ci gîndită temeinic, ar izbuti, cred, să asigure nu numai un profil teatrului, dar şi o mare supleţe corpului actoricesc, ferindu-l de anchilozarea într-o formulă.

b) O muncă intensă pentru readaptarea admirabililor actori ai Naţionalului (slavă domnului, forţele artistice ale teatrului au rămas excepţionale), marelui repertoriu clasic.

c) Schimburi asidue, în materie de regie şi decoraţie, cu teatrele mari din străinătate. (Pe cînd, de pildă, un Shakespeare, în regia lui I. A. Zavadski, acest deosebit artist ?)

Fără îndoială, propunerile ar putea fi înmulţite. Pot fi găsite altele, cu mult mai judicioase. Important este însă să se pornească pe acest făgaş la o muncă sistematică. Şi, fără îndoială, nicăieri n-ar putea fi mai bine găsit locul unde să se ducă aceste dezbateri decît chiar în interiorul Naţionalului. Iniţiativa, de acolo trebuie să pornească sau, dacă nu se iveşte, să fie stimulată.

Horia LOVINESCU

ARNALDO FRATEILI

Teatrul în Italia*

Teatrul merge rău în Italia. Şi merge rău nu numai din acele cauze generale (concurenţa cinematografului şi a radioului ; orientarea publicului spre alte forme de spectacol, ca manifestările sportive; interesul scăzut al maselor pentru drama modernă), care îi limitează eficienţa întrucîtva în toate ţările, ci şi din cauze particulare Italiei, unde teatrul de proză e redus la un trai de pe o zi pe alta, pradă unei crize ce devine din ce în ce mai gravă.

Pentru a ne da seamă de starea rea a teatrului în Italia, ajunge să cităm statisticile, care în fiecare an indică prezenţe de public tot mai scăzute, încasări mai puţine, un număr mai mic de companii dramatice şi tot mai puţine reprezentaţii, în cea mai mare măsură împărţite între Roma şi Milano, în timp ce numeroase oraşe de provincie, mai ales în sud, nu văd într-un an nici măcar un spectacol de proză.

Răul începe de la teatre, care odinioară abundau în Italia, atît în oraşele mari, cît şi în cele mici ; dar aceste teatre au fost parte distruse de război şi altă mare parte transformate în cinematografe. Dintre teatrele distruse, nici unul nu a fost reconstruit, în timp ce s-au reconstruit sute de biserici ; iar teatrele rămase, chiar şi cele ilustre prin istoria lor, cum e Teatrul „Goldoni" din Veneţia, continuă să fie transformate în cinematografe sau sînt lăsate în paragină. Dar, chiar dacă s-ar reconstitui teatrele, ar fi necesare companiile dramatice pentru a le activa ; iar aceste companii astăzi sînt foarte puţine, îşi limitează cercul la oraşele principale şi adeseori se dizolvă, scurtă vreme după ce s-au constituit.

Odinioară, încă în primii 30 de ani ai secolului nostru, companiile se formau spontan, pentru lungi perioade care uneori se numărau în ani, şi trăiau o viaţă economiceşte autonomă. Astăzi, ele se formează cu foarte mare greutate şi alcătuirea lor, programul lor, raza lor de influenţă sînt supuse judecăţii unui funcţionar al Direcţiei Generale a Teatrelor, care distribuie „subvenţiile" menite să dea companiilor putinţa de a trăi. Şi de ce companiile nu mai reuşesc să trăiască fără subsidii ? Dintr-o mulţime de motive : costul ridicat al spectacolelor, care face să scadă mereu publicul, enorme cheltuieli de călătorie şi de transport, insuportabile grevări fiscale, exorbitante procente solicitate de proprietarii de teatre, onorarii exagerate cerute de actorii pe care cinematograful îi smulge teatrului.

---

* Articol scris pentru revista „Teatrul"

Cit despre „subvenţii", acestea constituie adevărata plagă a teatrului italian şi i-au îmbolnăvit viaţa, amestecindu-se în dezvoltarea lui şi, în loc să-l ajute, îl împing în jos, spre prăpastie. Aceste „subvenţii" sint împărţite pe sub mină, fără ca nimeni să dea socoteală de ele, deşi e vorba de banul public. Criteriul urmărit în distribuirea subsidiilor — criteriul aparent — e cel mai nedrept şi mai ridicol din cite se pot imagina, pentru că la baza lui stau încasările: cu cit un spectacol aduce mai multe încasări, cu atit primeşte mai multe subvenţii, astfel că un spectacol care a atras publicul prin grosolănia lui e premiat, în timp ce un spectacol bun, gustat numai de oameni inteligenţi, nu dobindeşte nimic. Într-un cuvint, se acordă atenţie nu calităţii, ci cantităţii. Pentru a avea dreptul la subsidii, o companie trebuie să demonstreze că a dat un anumit număr de spectacole; că acestea sint frumoase sau urite, nu contează. Cit despre criteriul ascuns, lăsat pe seama funcţionarilor Direcţiei Teatrelor, el favorizează iniţiativele scoase din mineca guvernului: aproape totdeauna spectacole cu caracter religios şi duhovnicesc, care populează scena italiană cu personaje în haină talară.

Scenă din „Arlechinul" de C. Goldoni, la Piccolo Teatro di Milano

Adăugaţi la toate acestea o cenzură care interzice reprezentarea oricărei lucrări ce nu intră în directivele guvernului democrat-creştin ; o cenzură ale cărei potlogării ar necesita prea mult spaţiu pentru a fi enumerate. Reprezentarea *Mătrăgunei*, adică a uneia din cele mai frumoase comedii clasice italiene, a fost îngăduită acum cîţiva ani la Roma numai sub presiunea unei campanii de presă, şi a fost apoi prohibită în alte oraşe. Două piese premiate la concursul „Riccione", care are caracter naţional, n-au ajuns niciodată la public pentru că au fost refuzate de cenzură : una pentru „imoralitate" şi cealaltă — *Leonida nu mai e aici* de Franco Monicelli — pentru „antimilitarism". Din aceleaşi motive, a fost retrasă viza şi piesei *Să îngropăm morţii* de Irving Shaw, care fusese reprezentată la Roma imediat după război. A fost refuzată viza lucrărilor *Delict la Central Park* de polonezul Tarn, *Treizeci de arginţi* a americanului Howard Fast, *Armele doamnei Carrar* de Bertolt Brecht. Şi s-ar putea continua.

Alt rău de care suferă teatrul italian e acela al lipsei unui repertoriu naţional. Nu că în Italia n-ar fi autori buni de teatru, după dispariţia lui Luigi Pirandello şi a lui Ugo Betti. Îi avem pe Eduardo de Filippo şi Diego Fabbri, foarte mult jucaţi nu numai în Italia, ci şi în străinătate ; mai sint, în afară de cunoscuţii autori bătrini, ca Viola şi Rosso di San Secondo, scriitori de teatru de remarcabilă valoare, ca Giovaninetti, Meano, Bompiani şi mulţi alţii, printre care oameni tineri şi foarte tineri, ale căror lucrări, de multe ori interesante, pentru a nu rămine în sertare, sfirşesc prin a fi jucate în teatre mici şi foarte mici. Dar toţi aceşti scrii-

Scenă din „Astă-seară se joacă fără piesă" de L. Pirandello, la Piccolo Teatro di Milano

tori — la care s-ar putea adăuga alţii care excelează în proză, dar rămîn străini de teatru sau îi dedică o activitate doar marginală, ca Bacchelli, Moravia, Pratolini, Alvaro — nu reuşesc să formeze un adevărat repertoriu naţional.

Aceasta se datoreşte unui complex de cauze, în care un rol destul de însemnat îl are sentimentul de neîncredere, de provizorat şi de zbucium ce caracterizează societatea timpului nostru, îmbinat cu lipsa de libertate a expresiei, provocată de exercitarea abuzivă a unei cenzuri cu caracter social, politic şi religios. Nu există teatru naţional acolo unde nu există libera expresie a unei societăţi naţionale. În timp ce astăzi, pe de o parte, statul italian corupe teatrul prin subvenţii, pe de altă parte îl frînează cu o cenzură care, din punct de vedere juridic, pe lîngă cel artistic, e absurdă. Adăugăm la această stare de criză dezertarea publicului, pe care teatrul de proză îl îndepărtează prin preţurile sale ridicate şi prin caracterul lui intelectualist, continuînd să se adreseze unei societăţi burgheze restrînse şi distrate, limitată la marile oraşe, în timp ce însetate de teatru sînt masele populare şi lumea din provincie, constrînse să-şi facă singure teatrul lor, chiar şi împotriva ostilităţii manifestate de autorităţile guvernamentale.

Această stare de lucruri preocupă oamenii de teatru, care trăiesc din teatru sau se ocupă de el în calitate de cercetători şi de amatori, astfel că se înmulţesc anchetele, consfătuirile, congresele, în care se vorbeşte de criza teatrului, căutindu-se cauze şi propunîndu-se remedii, aşa cum fac medicii în jurul unui muribund. Vorbe multe, fapte puţine şi rezultate nule.

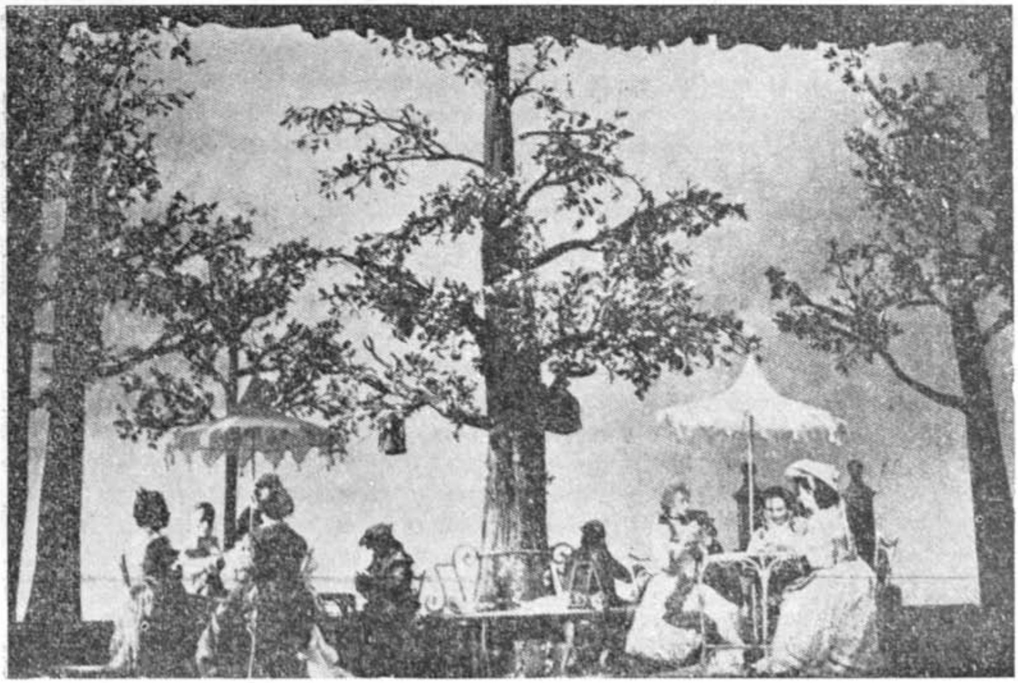
Acum cîtva timp, în încheierea unei anchete asupra teatrului în Italia, iniţiată de un ziar florentin, am citit o apreciere ce mi s-a părut pătrunzătoare : „Boala teatrului în societatea italiană de azi e esenţialmente o boală de solitudine. Ar trebui să-i cercetăm pe aceia care l-au părăsit, pentru a-i întreba de ce l-au dus la o izolare nevrotică". Şi nu se putea spune mai bine. Dar aş fi vrut să-l intreb pe autorul acestei observaţii : „Nu ţi se pare că in această *nevrotică izolare* se poate intrevedea atit o cauză cit şi un efect ? Căci, dacă teatrul nostru de astăzi e bolnav de solitudine, nu trebuie să se invinovăţească intrucitva şi pe sine de o anumită nevroză a sa, de conţinuturi şi de forme care indepărtează publicul ? Că, in sfirşit, trebuie să intrebăm nu numai pe cei care au părăsit teatrul, ci şi pe cei care au contribuit la părăsirea lui ?" Mă explic.

Teatrul, incă de la origini, a adus pe scenă acţiuni concrete, cu personaje angajate in situaţii indreptate spre un catarsis. Aceste acţiuni, chiar şi cind erau extrase din mit, işi găseau o realitate a lor in sentimentul religios al spectatorilor. Aşa a fost cu teatrul păgin al lumii elene şi latine, aşa cu cel creştin al evului mediu. Personaje şi fapte erau in *Mătrăguna* lui Machiavelli, ca şi in *Hangiţa* lui Goldoni, ca şi in intreg teatrul nostru pină la inceputul secolului al XX-lea. Iar eu, pe atunci spectator in ultimele rinduri de la galerie, imi amintesc cum publicul umplea teatrele burgheziei şi pe cele ale poporului : burghezul teatru „Argentina" cu *Nava* lui D'Annunzio, şi popularul teatru „Manzoni" cu *Moartea civilă* a lui Giacometti.

Am amintit acestea pentru a spune că teatrul, dacă vrea să deştepte interesul publicului, trebuie să aducă in scenă oameni şi nu umbre, fapte şi nu cuvinte ; şi nu contează că aceşti oameni sint zei sau eroi sau dacă aceste fapte sint plăsmuiri de basm, cu condiţia insă să creeze o anume realitate, adevărată sau imaginară, in faţa spectatorilor. Ceea ce s-a intimplat cu teatrul italian, precum şi cu cel străin, pină la primul război mondial.

După aceea, a urmat criza realităţii, şi contactul intre scenă şi spectator s-a ştirbit şi pină la urmă s-a intrerupt. In timp ce inainte, in virtutea faptului scenic, pină şi basmul devenea o realitate, din momentul in care realitatea a fost negată

Scenă din „Aventuri la ţară" de C. Goldoni, la Piccolo Teatro di Milano



sau depășită sau transfigurată, și realitatea a devenit un basm. Şi a pierdut priza asupra publicului, care ține să vadă, reprezentată pe scenă, o realitate, fie a lui, fie alta, dar afirmată și tradusă în fapte. Această ruptură a contactului, care a fost înainte de toate ruptură a echilibrului intern al teatrului, a luat numele de pirandellism, suprarealism, expresionism, intimism etcetera: cuvinte diferite care definesc atitudini diferite ale spiritului vremii noastre, dar care toate împreună semnifică acea nevroză sezisată de ancheta ziarului florentin.

În sfirșit, de la primul război mondial încoace, teatrul s-a deplasat tot mai mult spre abstracția lirică sau filozofică, iar fapta umană, care îi constituia cel mai direct element emotiv, a fost sfărîmată, sofisticată, împrăștiată într-o pulbere de vorbe. Astfel, publicul, care continua să fie însetat de o realitate oarecare, pe măsură ce arta îi punea la îndoială existența, s-a adresat șubredei realități oferite de umbrele cinematografului.

N-aș vrea, doamne ferește, să deschid un proces artei contemporane în genere, și în particular celei dramatice. Sînt un om al timpului meu și sufăr și eu de acea maladie care mă face să prefer o realitate interpretată sau transfigurată unei realități reprezentate vulgar. Dar mi se întîmplă cîteodată să mă întreb: „Noi, intelectualii, care ne ocupăm de teatru ca autori sau critici, putem într-adevăr învinui publicul, cînd se arată, astăzi, dispus să prefere cinematograful — teatrului ?".

cronica

HORIA DELEANU

Fișe pentru posteritate

Vai, cît de anevoioase pot fi reconstituirile care pornesc de la fragmente aparent neînsemnate! E drept că Georges Cuvier avea alt punct de vedere și că, fundînd paleontologia, își descoperea voluptăți nemărginite în determinarea unor specii animale dispărute, pornind de la niște jalnice oase sfărîmate. Din păcate, acest joc al ipotezelor nu operează intotdeauna cu același succes în domeniul cercetării valorilor culturale din trecut.

Făceam aceste reflecții, gîndindu-mă cu simpatie și compasiune la niște confrați de peste veacuri, care ar hotărî să reconstituie unele date referitoare la cronica dramatică de pe la jumătatea secolului al XX-lea. Din solidaritate și înțelegere — mi-am amintit cu cîtă dificultate ne strîngem noi materialele, frunzărind colecțiile vetuste de ziare și reviste —, m-am învrednicit să alcătuiesc niște fișe privitoare la problema cu pricina, pentru anul 1956. M-am adresat în primul rînd, cum era și firesc, revistelor de specialitate: „Teatrul" și „Contemporanul". Am ales cuvintele unor dramaturgi, regizori, pictori scenografi, critici. Pentru o mai simplă sistematică, am dat fiecărei fișe un titlu convențional; pentru o mai mare economie de energie, am însemnat cuvintele care se repetă de mai multe ori, cu inițiale (așa, de pildă, critica apare menționată prin c., *iar dramatică prin* d.). *Și după ce am stabilit aceste principii de organizare a materialului, am început:*

1) C. și penuria de idei

„C. noastră... manifestă adeseori o reală penurie de idei, pe care gongorismul exprimării, haosul unor ironii și citatele puse ca să demonstreze cultura criticului nu pot s-o ascundă."

(Horia Lovinescu, „Teatrul", nr. 1/1956)

2) C. necorespunzătoare

„C. noastră d. s-a dovedit într-adevăr necorespunzătoare... Gîndindu-mă la c. noastră d., îmi vine în minte un vechi cuplet, la modă odinioară:

Pe Lipscani între șapte și opt
Nu știu ce atitudine să adopt."

(Lucia Demetrius, „Teatrul", nr. 2/1956)

Am așezat aceste două fișe la subdiviziunea – dramaturgi, și am trecut la capitolul regizori:

3) C. lipsește

„O c. d. competentă, bine documentată, scrisă cu autoritate, constructivă, dar mai ales obiectivă, ne cam lipsește."

(Mihail Zirra, „Contemporanul", nr. 514/1956)

După aceea, mi-am îndreptat atenția spre scenografi:

4) C. incompetentă

„...lipsa c. sau a competenței acesteia, cînd, aparent, există, în cadrul cronicilor d."

(Liviu Ciulei, „Teatrul", nr. 2/1956)

Și către sfîrșit, m-am oprit la o mlădiță tînără, la un critic dramatic în găoace:

5) C. fără suflu nou

„...suflu nou și în cronica teatrală? Nici gînd."

(B. Ripeanu, în același număr din „Teatrul" în care sînt publicate și aceste fișe)

Am strîns frumos cele cinci cartonașe, m-am uitat cu grijă dacă sînt cuviincios caligrafiate, și eram pe punctul de a cîștiga sentimentul unei datorii în parte împlinite. Dar tocmai atunci a început să-mi dea ghes viermele incomod al îndoielii, care a izbutit pînă la urmă să facă ravagii în conștiința mea. Dacă bibliografia confratelui de peste veacuri s-ar mărgini la aceste fișe, imaginea pe care ar obține-o ar fi cea adevărată? Și înainte de a-mi formula răspunsul, m-am înspăimîntat. Îi datoresc, fără îndoială, o serie de explicații suplimentare.

E adevărat că pornind de la grecescul criticos *(cel care știe), exigențele față de critică în general, față de critica dramatică în particular, sînt și trebuie să fie foarte mari. Dar prejudecata etimologiei are și ea o limită... Nu sînt motivate cererile imperioase ca o cronică dramatică, inclusă în coloana și jumătate de gazetă care-i e sortită îndeobște, să cuprindă o amplă analiză a textului, interpretării, concepției regizorale, decorului, luminilor, costumelor, muzicii de scenă, traducerii etc., etc., propunînd în același timp leacuri cu proprietăți miraculoase pentru obținerea unui conflict interesant, pentru conturarea măiastră a caracterelor, pentru simplitatea și marea putere de sugestie a cadrului plastic, pentru eleganța și sobrietatea vestmintelor actoricești, pentru perfecțiunea rostirii versului etc., etc... Servitutea acestor nenumărate întrebări îi face pe unii să-și îngrămădească aprecierile și soluțiile în geamantanul neîncăpător și dezagreabil al frazelor contorsionate, să apeleze mereu la pauze și paranteze, care pînă la urmă ascund în labirintul lor ideile esențiale. Alții găsesc un drum mai confortabil în aplicarea rapidă a unor etichete — cît se poate de multe la număr — care au darul de a nu explica nimic. (Așa îmi sună, de pildă, explicarea dramaturgiei lui O'Neill prin „mitul Neantului" — neapărat cu majusculă —, întîlnită nu de mult într-un studiu franțuzesc ș. a.)*

Nici o metodă, nici cealaltă nu par cele mai potrivite. De aceea, s-au găsit o serie de teoreticieni ai criticii, care au propus o schemă universal valabilă, un itinerariu precis, care începe cu analiza textului, mergînd pînă la kilometrul X, unde se discută interpretarea, după care, la cotitură, în dreptul kilometrului Y, sînt pomenite decorurile ș. a. m. d. Cei mai zeloși au stabilit și unitățile de măsură exacte (nu kilograme sau litri de astă dată), cu ajutorul cărora se află greutatea specifică a conflictului, profunzimea precisă a introspecției, înălțimea eroilor pozitivi și alte *date foarte folositoare. Aceştia din urmă — să le spunem dogmatici ? — au uitat, pesemne, înțelepciunea lui Heine, care răspundea reprezentanților clasicismului, dispuşi să-l acuze pe Shakespeare că a ignorat cele trei unități, arătîndu-le că pentru marele Will unitatea de loc e întreaga lume, unitatea de timp : eternitatea, unitatea de acțiune : omenirea.*

Şi critica mai are şi alte păcate... Există, în abordarea analitică a unui spectacol, două mari tentații. Unii, gîndind mai multă vreme la un lucru şi studiindu-l, încep să-l îndrăgească întîi, să se lase pasionați mai apoi, pentru ca în cele din urmă să se comporte față de el ca în raport cu un copil preferat, căruia nu-i mai vezi decît extrem de greu cusururile. (Aşa s-ar părea că i s-a întîmplat lui Andrei Băleanu, cînd a scris cronica sa — de altfel, serioasă, bogat argumentată şi aplicată — la Steaua fără nume. *El consemnează că „spectacolul dispune de o* mise en scène *excepțională", pentru ca mai tîrziu, eliberat de sub imperiul vrăjii, să adauge : „în actele I şi III se produc dezarticulări, ruperi ale atmosferei", completînd : „...e cazul ca regia să se mai ocupe de şlefuirea interpretării unor roluri".)*

Ceilalți, gîndind de asemenea mai multă vreme la un lucru şi studiindu-l, se lasă obsedați de exercițiul critic şi sub imperiul acestei seducții... profesionale, nu mai văd decît găurile din schweitzer. Ei pățesc mult mai rău, ca Radu Popescu, de pildă, care vorbind despre un spectacol ajunge să-i conteste, fără drept de apel, orice valoare, menționînd că efortul actorilor-interpreți ai Plicului *apare numai „sub forma unor şiroaie de transpirație care se scurg pe frunți, pe obraji, pe cefe şi care cer intervenția repetată a batistei".*

M-am întors cu gîndul iarăşi la posteritate... Am impresia că adăugirile la cele cinci fişe n-au făcut decît să îngroaşe tabloul sumbru creionat la început. Acestea să-mi fi fost oare intențiile ?

Confrate de peste veacuri, am făcut nişte însemnări despre unele slăbiciuni ale cronicii dramatice, ca să te conving mai întîi că a existat (în pofida fişei nr. 3) şi că n-a funcționat totdeauna în necunoştință de cauză (în pofida fişei nr. 4).

Vreau să mai adaug însă, pentru uzul dumitale, cîteva sumare informații :

În incriminatul an 1956, s-a simțit, în mod neîndoielnic, o înviorare, o activare, un suflu nou (în pofida fişei nr. 5) al cronicii dramatice. Maeştri respectați, ca Tudor Arghezi, Camil Petrescu, G. Călinescu, Tudor Vianu s-au aplecat iarăşi cu mare atenție şi dragoste asupra problemelor teatrului nostru contemporan. Au apărut afluenți proaspeți care au alimentat şuvoaiele criticii pasionate dar principiale, nu suprem competente dar avizate (vz. rubrica „Debuturi în critică" din mult pomenita revistă „Teatrul" ş.a.). S-au ivit dispute interesante, opinii contradictorii valoroase (în pofida fişei nr. 2 cu cupletul), în legătură cu Apus de soare, Steaua fără nume *etc. Cronica dramatică, prezentată în forme destul de variate, a început să funcționeze permanent şi operativ în majoritatea publicațiilor noastre, oferind şi prilej de analize comparative, de critică a criticii.*

Toate acestea trebuie să le iei numaidecît în seamă. Şi nu te lăsa, cercetător de peste secole, influențat de unele mici patimi, care ar putea să-ți deformeze optica obiectivă. Ştii că Gordon Craig spunea într-un rînd : „E de o mie de ori salutar să încerci focul criticii : omul şi opera nu au decît de cîştigat". Nu toate mărturiile orale şi scrise, pe care ai putea să le culegi, după atîtea generații, din sursa actorilor, factorilor unor spectacole de la Sibiu şi Bucureşti, Cluj şi Baia Mare, îți vor confirma opinii similare cu cele ale omului de teatru englez. De aceea, fii foarte prudent, circumspect în adunarea şi selectarea materialului. Aş fi foarte dornic ca toți contemporanii dumitale să obțină o informație cît mai completă, mai exactă, mai dreaptă asupra vremii noastre. Trebuie să-ți fac o confesiune : noi țineam foarte mult, pe la *jumătatea veacului al XX-lea, ca urmaşii să nu ne osîndească pe nedrept. Poate tocmai de aceea am întocmit şi eu aceste fişe pentru posteritate. Fişe pe care, independent de recomandaţiile mele, sînt convins că le vei privi, şi pe ele, cu un ochi critic...*

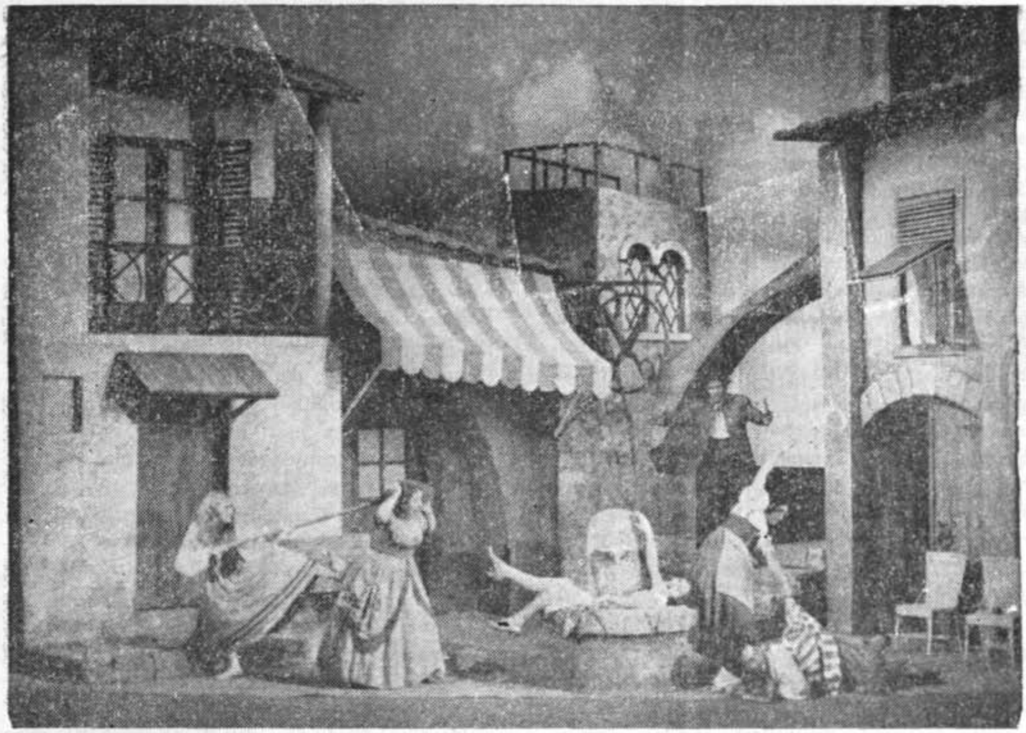
Întîlnire cu teatrul bulgar

Dacă limbajul scenic se însumează dintr-un vocabular de circulaţie universală, în schimb topica şi accentele sale diferă de la o cultură teatrală la alta. De aceea, cînd avem prilejul întîlnirii cu solii unei arte teatrale străine, sîntem — în primul rînd — dornici să desluşim coordonatele specifice ale creaţiei artistice ce ni se oferă. Bucuria noastră de spectatori este cu atît mai mare, cu cît aceste particularităţi ni se dezvăluie mai generos. Trebuie să mărturisim, din capul locului, că din acest punct de vedere, spectacolele prezentate de Teatrul Popular din Varna (R. P. Bulgaria), cu prilejul turneului întreprins la Constanţa, ne-au satisfăcut în întregime.

Arta scenică a vecinei şi prietenei noastre se impune, înainte de toate, prin înaltele virtuţi ale şcolii sale interpretative. Cele trei spectacole vizionate, deosebite ca gen, problematică şi stil şi, ca atare, impunînd folosirea unor diferite modalităţi de expresie scenică, au fost pentru colectivul artistic al Teatrului Popular prilejul unei ample şi convingătoare demonstraţii de resurse şi înaltă măiestrie artistică.

Zile de neuitat de Lozan Strelkov este, în primul rînd, o frescă istorică. Spunem în primul rînd, fiindcă dramaturgul, narînd cu lux de amănunte evenimentele ce au premers momentului preluării puterii de stat de către masele populare din Sofia (9 septembrie 1944), se lasă copleşit de datele istorice, în detrimentul conflictului dramatic. Devenind ele însele conflict al piesei, în loc să constituie doar un fundal pe care se proiectează drama oamenilor tîrîţi în vîltoarea acelor lupte, evenimentele povestite de Lozan Strelkov înăbuşă chiar şi acele puţine şi abia con-

Scenă din „Albena" de I. Iovkov



Scenă din „Certuri pescăreşti" de C. Goldoni

turate conflicte, repede părăsite de autor. De o incontestabilă valoare istorică, degajînd un autentic patos revoluţionar, piesa *Zile de neuitat* se abate însă de la unele din legile principale ale textului dramatic, vădind defecţiuni în planul construcţiei. Dacă spectacolul *Zile de neuitat,* pus în scenă de regizorul Ştefan Sîrciadjiev şi interpretat de colectivul Teatrului Popular — de altfel primul din R. P. Bulgaria care a montat această piesă, scrisă în cinstea celei de a 12-a aniversări a eliberării Bulgariei — a dobîndit o autentică viaţă scenică, dacă eroii săi sînt viabili şi nu simpli purtători ai unor idei, dacă aceştia se ciocnesc şi se definesc în cadrul unui conflict dramatic ce-i angajează şi pe plan afectiv, lucrul se datoreşte, fără îndoială, regiei şi interpreţilor. Graţie înţelegerii cu care au intuit sensurile textului şi migalei cu care au scormonit dincolo de litera lui, *Zile de neuitat* ne oferă nu numai letopiseţul unor evenimente de mare importanţă istorică, ci ne angajează nemijlocit în drama unor oameni care se zbat, se frămîntă, luptînd cu propriile lor sentimente. Prin contribuţia colectivului artistic, piesa lui Lozan Strelkov a dobîndit substanţa umană necesară, împlinindu-şi, astfel, golurile de construcţie. Evitînd retorismul ieftin, falsul patos, interiorizînd şi subliniind prin sobrietatea gesticulaţiei şi prin tonalităţile grave, uneori tulburătoare, ale vocii, momentele de maximă intensitate dramatică, actorii bulgari ne-au oferit, în spectacolul *Zile de neuitat,* o dramă a oamenilor care îşi închină viaţa unui înalt ideal politic.

Succesul spectacolului este succesul Anei Felixova, interpreta tinerei Irina Bicivarova, luptătoare dîrză pentru libertatea patriei sale, dar nevoită să înfrunte pe unchiul său Karaderov, şeful reacţiunii bulgare; este apoi succesul lui Ideal Petrov, în rolul lui Dimitr Bicivarov, tatăl Irinei, un om cinstit, care se alătură mişcării şi-şi jertfeşte viaţa pentru ea; al lui Atanas Velikov, în rolul greu al lui Andrei Belov, împuternicitul Comitetului Central; în fine, succesul lui Venkov Vîlcev, Veneta Slavciova şi al tuturor celorlalţi interpreţi care, prin aportul lor personal, au asigurat piesei longevitate scenică.

Consemnînd biruinţa actoricească pe care o reprezintă *Zile de neuitat,* trebuie să amintim înţelegerea faţă de intenţiile regizorale pe care a dovedit-o pictorul scenograf Asen Popov. Decorurile, amintind, pe alocuri, niște simple machete, îndreaptă atenția spectatorului asupra elementului esențial al spectacolului: interpreții, cărora le creează, printr-o plastică armonioasă și echilibrată, posibilitatea unei nestînjenite desfășurări.

Dacă *Zile de neuitat* ridică cu stringență în fața colectivului artistic al teatrului problema îmbogățirii textului, în schimb *Albena* a clasicului Iordan Iovkov solicită o riguroasă selecție a materialului dramatic. Socotită dramă națională a poporului bulgar, *Albena* (amintind *Fericirea furată* a lui Ivan Franko) este povestea crudă a unor oameni pe care mizeriile și greutățile vieții i-au schilodit sufletește, înăsprindu-i și dezvoltîndu-le instincte brutale. Descriind povestea frumoasei Albena care, măritată cu muncitorul Kuțar, își consumă disponibilitatea afectivă într-o dragoste nepermisă cu mecanicul Niagul, Iordan Iovkov ne prezintă cu o bogată paletă cromatică, tabloul social al unei epoci în care egoismul și bunul plac domneau în voie. Dramaturgul nu formulează nici căi de izbăvire, nici soluții de viață. Dar *Albena* incită la meditație, la critica realității capitaliste și la găsirea unor noi modalități de viață. De aceea, cînd Albena, condusă de jandarmi spre închisoare pentru crima săvîrșită de Niagul asupra lui Kuțar — de care se declarase singură vinovată —, își ia rămas bun de la oamenii din sat cerîndu-și iertare, sîntem dispuși să interpretăm gestul ei, dincolo de semnificațiile lui, strîns legate de contextul piesei, ca o recunoaștere a zădărniciei de a afla de unul singur drumurile spre izbăvire din chinga realităților atît de apăsătoare. Bogată în accente dramatice, *Albena* oferă cu generozitate prilej unor mari creații artistice. Dar, sabie cu două tăișuri, piesa lui Iovkov — datorită unei necugetate lansări pe panta pateticului — poate strivi pe interpreți. Sînt scene, cum ar fi, de pildă tabloul 2 din actul II (în casa lui Kuțar, după ce acesta află de trădarea nevestei-si), pe care, fără exagerare, le putem considera hotărîtoare pentru arta oricărui actor. Mărturisim că piesa lui Iovkov ne era necunoscută. Dar cu greu ne putem închipui că un alt actor decît Asen Popov ar fi putut reda cu atîta durere convingătoare, cu atîta frămîntare lăuntrică, tragedia muncitorului Kuțar. Fiecare gest, fiecare inflexiune a vocii exprimă frămîntarea omului pe care trădarea femeii îl arde ca un fier înroșit, dar care o iubește mai mult decît orice pe lume. Împletind accentele de protest, ură, dușmănie, cu calda duioșie de care se simte copleșit în prezența femeii iubite, Asen Popov transmite, prin mijloace simple, evitînd accentele false, copleșitoarea durere a omului căruia i se răpește dreptul la viață și fericire. Katia Ciukova, în rolul Albenei, a subliniat cu sensibilitate și inteligență, tragedia femeii silite să cedeze în fața compromisurilor vieții. Pe Pîrvan Gheorghiev, în rolul lui Niagul, l-am fi vrut poate ceva mai ponderat, mai puțin impulsiv, mai ales după crimă. Credem că o mai accentuată reținere ar fi subliniat convingător zbuciumul omului care își caută fericirea. În rest, piesa e servită de o numeroasă distribuție, la înălțimea textului dramatic.

Al treilea spectacol prezentat de Teatrul Popular a fost *Certuri pescărești* de Carlo Goldoni. Lucrare de maturitate a dramaturgului italian, *Certuri pescărești* surprinde un fragment din viața pescarilor venețieni, satirizînd atît femeile înclinate spre bîrfă, cît și pe bărbații prea lesne dispuși a se lăsa pradă geloziei și violenței. Poate mai facilă, ca gen, decît spectacolele anterioare ale turneului, comedia lui Goldoni ridică totuși în fața regiei probleme mult mai dificile, legate în primul rînd de găsirea unui stil adecvat de joc. Din păcate, cerințele textului au depășit pe regizorul Ivan Ivanov; de aceea, *Certuri pescărești*, în interpretarea colectivului bulgar, își pierde autenticitatea, transformîndu-se într-o farsă, în care stilul commediei dell'arte alternează cu stilul farselor de salon, iar improvizația, cu respectarea textului. Nici nivelul interpretării, cu toată strădania de a da spectacolului o unitate de stil, nu a fost la înălțime. Spectacolul ilustrează totuși, o dată mai mult, o anume inteligență scenică, caracteristică actorilor bulgari.

Turneul Teatrului Popular din Varna (R. P. Bulgaria) a constituit prilejul unei fericite luări de contact cu arta teatrală bulgară. În acest sens socotim lăudabilă inițiativa Teatrului de Stat din Constanța de a organiza un schimb de experiență cu Teatrul Popular din Varna și credem că roadele acestei întîlniri vor determina și alte teatre s-o urmeze.

D. VLAD

Patetism negru

Nu este nici o îndoială că *Vrăjitoarele din Salem — The Crucible*, pe numele original — este o piesă ţîşnită dintr-o violentă polemică la adresa realităţii americane şi că foarte multe din elementele care o compun sînt încărcate de o adevărată putere simbolică. Şi cu toate acestea, Arthur Miller nu s-a preocupat nici un moment să lege secolele XVII şi XX printr-un cifru şi nu a încercat nici o clipă să dea prezentul într-un travesti de epocă. El a făcut ceva cu mult mai dificil: a răscolit străfundurile conştiinţei omeneşti şi a prezentat în povestea lui John Proctor, a Elisabethei Proctor, a reverendului Hale şi a altor locuitori din Salemul anului 1692, o dramă mai zguduitoare decît priveliştea unui cîmp semănat cu spînzurători: drama conştiinţei umane hăituite de ferocitatea obscurantismului.

Piesa are un patetism copleşitor, dar un patetism subteran, teribil, negru, pentru că izvorăşte nu din lamentări, ci din dramatismul unei anume condiţii umane: pentru că în vrajă cred (sau se prefac că cred) nu numai călăii, ci şi victimele lor; pentru că toţi cei ce cad jertfă acestei înscenări mistice au şi ei certitudinea că diavolul se poate arăta noaptea, silind pe pămînteni să facă legămînt cu el, că duhurile rele pot aţîţa femeile, silindu-le să bea sînge cald şi să se prefacă în răzbunătoare păsări galbene. Cu alte cuvinte, pentru că personajele acestei piese se zbat într-un univers închis, dirijat de un puritanism făţarnic şi de o forţă ascunsă şi capricioasă.

Lucrarea lui Miller este patetică pentru că tragedia care se consumă de-a lungul celor patru acte este în bună măsură tragedia acestor absurdităţi. Ea este deznădăjduitoare, nu numai pentru că nişte fiinţe paşnice sînt urmărite cu ură şi rea credinţă (fanaticii şi impostorii sînt şi ei muritori), ci mai ales pentru că lumea în care ne introduce piesa pare să ignoreze prin structura ei legile evidenţei şi ale logicii, pentru că o credinţă oarbă pare să fi impus, în locul ordinii şi al bunului simţ, anarhia şi stupiditatea: lui Ann Putnam, i-au murit şapte copii în ziua naşterii; în schimb, Rebecca Nurse are peste douăzeci de nepoţi; aceasta înseamnă că Rebecca Nurse a ucis copiii Annei Putnam, că Rebecca Nurse este vrăjitoare. O femeie a venit la o uşă, ca să ceară o bucată de pîine; n-a primit nimic şi a plecat bombănind; după două zile, fata care a alungat-o s-a îmbolnăvit; aceasta înseamnă că cerşetoarea este vrăjitoare. La Elisabeth Proctor s-a găsit o păpuşă, în care era înfipt un ac de cusut; păpuşa este fără îndoială instrumentul unor manevre necurate. Aceasta înseamnă că Elisabeth Proctor este vrăjitoare.

Ciocnirea este răscolitoare, pentru că intoleranţa viceguvernatorului se desfăşoară pe un asemenea fundal. Ea devine şi mai răscolitoare, pentru că de-a lungul acestei frenezii a delaţiunii, cîţiva oameni văd sau încep să vadă adevărul. Dar luciditatea lor este inutilă şi neputincioasă. Ei strigă degeaba, se zbat degeaba, căci sînt asemenea unor ocnaşi nevinovaţi care vor să îndoaie cu pumnul drugul de fier al temniţei.

Piesa lui Miller este astfel de un dramatism extrem, iar tensiunea ei este, într-o oarecare măsură, uluitoare, căci coardele dramatismului sînt întinse, de la început pînă la sfîrşit, aproape fără nici un moment de destindere. Emoţia e densă şi continuă, iar atmosfera grea, de o intensitate sumbră, egală, aş spune: orizontală.

Am regăsit această atmosferă în spectacolul de la Teatrul „C. Nottara". Sorana Coroamă a reconstituit, cu o subtilitate care îi face cinste, cadrul auster al unei colonii de puritani. Oamenii au înfăţişarea aspră şi vestminte mohorîte. Ţinuta lor gravă trădează ceva din rigiditatea moravurilor. În aer, plutesc presimţiri întunecate. Se simte cum credinţa fanatică şi imaginaţia bolnavă sau îmbolnăvită a personajelor transfigurează lucrurile cele mai obişnuite, dîndu-le siluete suprafireşti. Această putere de a se transpune în mentalitatea unor oameni din secolul al XVII-lea a făcut probabil pe unii cronicari să vorbească despre o anumită atmosferă magică a spectacolului. Ei au reproşat regizoarei golul de întuneric peste care se deschide piesa, jocul de umbre şi penumbre etc. După părerea mea, aceste obiecţii sînt preconcepute, iar dacă ţin seamă de ceva, ele uită, totuşi, un singur lucru, şi anume, specificul piesei. Am depăşit momentul în care o categorie de critici se speriau de cîte ori vedeau strecurîndu-se în decor vreo perdea. A sosit timpul — cred eu — ca aceşti Arguşi să nu se mai sperie ca nişte copii în faţa unei scene neluminate şi să nu mai înfiereze apriori anumite procedee, ci să le judece ţinînd seamă de conţinutul operei. În ceea ce mă priveşte, eu aş felicita pe regizoare pentru sensibilitatea cu care a folosit lumina şi pentru inteligenţa cu care a ştiut să o pună în slujba ideii artistice. Aş felicita-o, de asemenea, pentru compoziţia plastică a scenelor (mai ales în actul III, dispoziţia grupurilor, echilibrul şi armonia generală sînt picturale), pentru mişcarea imprimată actorilor, pentru capacitatea de a crea o corespondenţă — prin punctare şi contrapunctare — între mişcările sufleteşti ale eroilor şi dinamica spectacolului. Sprijinindu-se permanent pe o concepţie realistă, Sorana Coroamă a surprins incontestabil zbuciumul surd al acelei epoci şi ni l-a arătat în cadrul său firesc. Mesajul piesei este astfel transmis fără îngroşări, fără sublinieri supărătoare. De-a lungul spectacolului, există o încordare subterană. Se simte un resort ascuns, care se strînge în adinc. Dezlănţuirea de la sfîrşitul primului act este, după mine, excepţională, iar violenţa sa spectaculoasă foarte expresivă. Aşa cum cere Miller, scena pare cuprinsă de frenezie. Fetele ţipă, hipnotizate parcă. Fermierii le privesc îngroziţi. Pastorul Parris începe să se roage cu glas tare. Reverendul Hale cheamă paznicii să vină cu cătuşe. Dar fetele ţipă mai departe halucinate şi cortina cade peste acest vacarm ca o ghilotină.

Actul confruntării (actul III) are şi el episoade de autentică intensitate, dar printre ele sînt intercalate şi altele, în care emoţia este cam factice. Aşa se întîmplă mai ales în final.

Sfîrşitul spectacolului nu atinge încordarea aceea supremă pe care textul o presupune. Gesturile se rostogolesc precipitat. Strigătul ultim („...şi-a redobîndit cinstea şi mîndria de om...") nu ţîşneşte din adinc, plînsul lui Hale nu-l contrapunctează destul de convingător, nici tobele nu fac să răsune destul de puternic subtextul unei asemenea scene.

Dar, fără îndoială, rezonanţa limitată a unor momente nu se poate discuta făcîndu-se abstracţie de jocul actorilor. Presa a relevat îndrăzneala regizoarei de a pune în scenă o piesă atît de grea, cu o echipă de ansamblu încă foarte tînără. Echipa este însă nu numai tînără, ci şi destul de inegală şi oricît de entuziasmaţi am fi, nu putem să nu observăm şi reversul medaliei. Nu putem, deci, să nu reproşăm regizoarei unele nepotriviri în distribuţie (eu aş pronunţa chiar cuvîntul greşeli). Cînd spun acest lucru, mă gîndesc în primul rînd la cele două roluri esenţiale, cele mai interesante şi cele mai dramatice din piesă : John Proctor şi reverendul Hale. Ca să folosesc o formulă eufemistică, ele au fost interpretate şters. Andrei Codarcea n-a surprins zecile de nuanţe ale situaţiilor. Evoluţia sufletească a lui Proctor este redată „în mare", dar nu este urmărită în sinuozităţile ei subtile, iar zbuciumul lui sufletesc este înlocuit, mai ales în final, cu o atitudine declamatorie. Ne-a părut foarte rău să constatăm că fermierul din Salem se deosebeşte atît de puţin de „nepotul gornistului" ; aşa după cum ne-a părut rău să descoperim, în locul unui personaj atît de contorsionat şi atît de interesant (ca Hale), o apariţie cuminte, corectă, cu o personalitate destul de vagă (Ion Gheorghiu).

Scenă din actul I

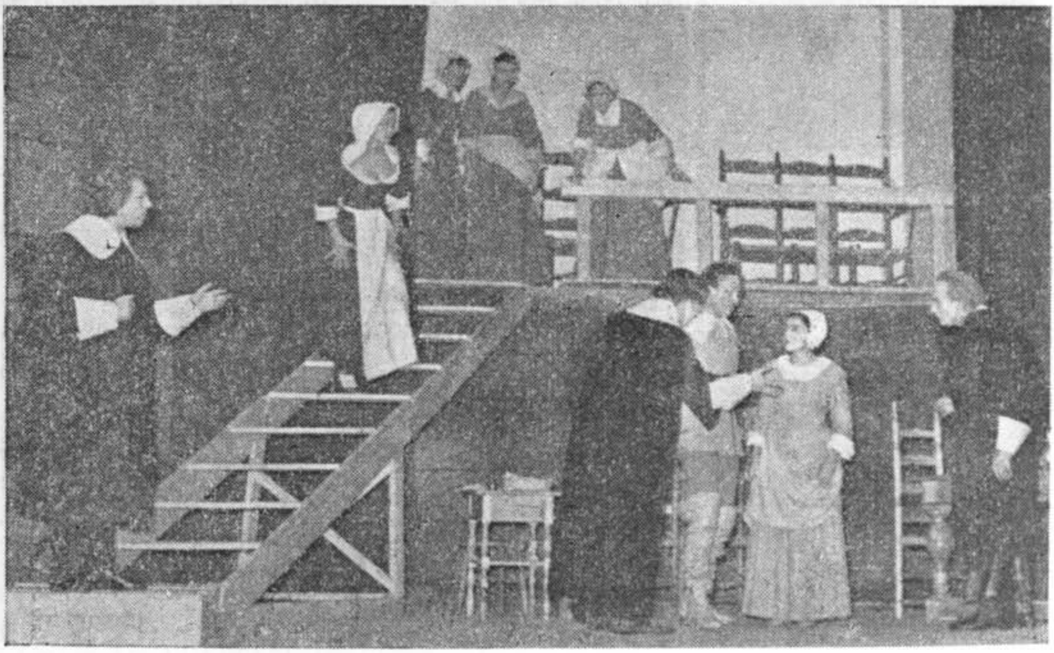
În schimb, masca verde, obrazul împietrit, privirea fixă a lui Ionescu-Gion au fost memorabile. Danforth a părut fascinat de propriul său fanatism. El nu vedea în jur decît ceea ce voia să vadă, avea aerul că trăiește într-o concentrare sinistră, iar prezența actorului umplea scena (uneori, chiar cu o anumită ostentație).

Extrem de dificil este rolul lui Abigail, deci și încercarea căreia a trebuit să-i facă față Natalia Arsenie-Macri. Personajul este abject, dar abjecția aceasta nu se află în stare pură, fiind dizolvată în perversitate, senzualitate, gelozie, mînie răzbunătoare, o neobișnuită forță de disimulare, o fantastică putere de a se face crezută etc. Actrița a lăsat să transpară acest amestec. În preajma lui Proctor, privirea sa capătă străluciri, ființa îi este cuprinsă de freamătul unui erotism rece, agresiv și ambițios. În intimitatea fetelor, tonul devine sec, amenințător, complicitatea este discutată cu franchețe și cînd Betty vrea să „zboare", este readusă la ordine cu bruschețe. Uneori însă, interpreta „joacă" prea mult. Fața și gîtul i se crispează; ingenuitatea, pe care trebuie s-o păstreze permanent, se destramă sau devine foarte puțin credibilă, pentru că duplicitatea personajului este prea gros marcată. Din această cauză, ascendentul lui Abigail asupra juriului este uneori neverosimil, iar scena fetelor de la tribunal — puțin convingătoare. Aici, Abigail trebuie să înrîurească fetele cu o forță subjugantă și să le înfioare ca de atingerea unui curent electric. Dar Abigail n-are această forță și curentul electric nu funcționează.

Dintre tinere, cu totul remarcabilă mi s-a părut Tatiana Popa, care ne-a dat o Mary Warren de-a dreptul impresionantă. Eroina sa are grație și puritate, este curajoasă și slabă, îndrăzneala ei topindu-se pe încetul, ca o luminare, și prefăcîndu-se pe nesimțite în lașitate. De asemenea, ne-a plăcut Ana Barcan, care dă Elisabethei Proctor o tandrețe resemnată și o demnitate reținută (la început, poate puțin cam obosită). Ne-a plăcut dramatismul stăpînit al lui Neamțu Ottonel, farmecul tragic pe care l-a dat lui Giles Corey; ne-au plăcut seninătatea și lumina blîndă de pe chipul Rebeccăi Nurse (Leontina Ioanid).

Am lăsat la urmă plastica spectacolului, dintr-un fel de calcul de orator care păstrează pentru sfîrșit fraza cea mai răsunătoare, și nu cred să exagerez dacă lingă decorurile lui Toni Gheorghiu, pun calificativul: admirabil. Așa cum trebuie, cadrul în care se desfășoară piesa este posomorît și sever. Casa pastorului Parris este înghețată și neprimitoare. Locuința soților Proctor, izolată ca o cetățuie și îmblînzită de elemente care mărturisesc traiul pașnic: focul din cămin, ceaunul cu fiertura de iepure, pîinea acoperită cu pînză etc. Sala tribunalului intimidează, înfricoșează aproape. Intrările se fac mai ales pe scări. Scara din primul act, nevăzută, sugerată numai, duce direct în avanscenă

Scenă din actul III



personajele și rumoarea coloniei inspăimintate. Scara din locuința soților Proctor întărește și mai mult sentimentul vieții matrimoniale și al traiului pașnic, singuratic. Sus, sînt copiii care țipă, sus sînt paturile pe care se odihnesc. Ieșirea este undeva pe sub trepte, probabil la capătul unui coridor întunecos. Scara din sala tribunalului așază pe un plan superior scaunele denunțătoarelor. De acolo, de sus, Abigail Williams și tovarășele sale domină încăperea, domină masa tribunalului, domină tot, așezînd tot ce se petrece pe scenă sub semnul arbitrarului și al unei josnice răzbunări. Totul este aspru și intunecat. Perdelele nu sînt folosite cu afectare (asa cum se cam intîmplă in ultimul timp). Ele există discret, pentru a pune în valoare detaliile sugestive, pentru a concentra atenția asupra locurilor de joc, de pildă asupra unui stîlp așezat în prim plan, în jurul căruia se pornește furia pîrilor. Nici o intenție nu este întărită cu obositoare meticulozitate. Totul (deși ultimul tablou, într-o măsură mai mică) trădează finețe și sensibilitate și, fără îndoială, talentul cu totul deosebit al lui Toni Gheorghiu. De altfel, întregul spectacol exprimă o concepție modernă, care — mai e nevoie să subliniem ? — n-are nimic de a face cu formalismul, o concepție novatoare, de care o bună parte din mișcarea noastră teatrală este ahtiată.

Ecaterina OPROIU

Culoare și umor

George Bernard Shaw, dușmanul neimpăcat al sentimentalismului — înțeles în sens de mască onorabilă a pasiunilor neonorabile — scrie o piesă în care satirizează deopotrivă pe sentimentali ca și pe antisentimentalii militanți ! Campionul emancipării femeii de sub tirania socială a familiei aduce în scenă o luptătoare pentru aceste idei, amuzîndu-se pe socoteala ei ! Cum să înțelegem această aparentă contradicție ? Cum se încadrează *Nu se știe niciodată* în opera autorului ei ?

Titlul cuprinde tîlcul pe care marele ironist, amator de paradoxe, ni-l întinde ca o capcană. Da, nu se știe niciodată ; căci lupta împotriva tuturor convențiilor sociale, exprimate în prejudecățile timpului, cuprinde în sine primejdia de a le înlocui cu altă prejudecată, aceea a lipsei de prejudecăți.

Femeia nu trebuie închisă în cercul strîmt al familiei, dar asta nu înseamnă că trebuie desființată familia. Femeia trebuie să aibă acces la viața politică, dar nu cu

Scenă din actul I

Scenă din actul IV

condiția celibatului. Doamna Clandon, în lupta sa pentru „salvarea umanității" de sub tirania prejudecăților care o îngrădesc, în lupta sa pentru o viață mai adevărată, realizează un singur lucru : distrugerea căminului, creînd astfel condiții nefirești de viață pentru ea însăși, pentru soțul ei și pentru copii. De aceea, cade sub satira necruțătoare a lui Shaw, ca și soțul ei, armatorul Crampton, sever apostol al „onorabilității" britanice. La lectură, aceste sensuri profunde ale piesei reies anevoie de sub avalanșa de paradoxe și aparente contraziceri ; în spectacol, intenția apare limpede și vie. Acesta este, în primul rînd, meritul regiei.

Cadrul plastic în care se desfășoară acțiunea piesei este și el un personaj, la fel de inteligent, spiritual și rafinat, ca și cele create de scriitor. Decorul lui W. Siegfried participă în permanență la acțiune, și de multe ori îi simțim zîmbetul ironic, înțelegătoarea lui superioritate, și regretăm uneori că nu are glas pentru a ne transmite comentariul său viu și personal. Verva coloristică, plantația simplă și ingenioasă, umorul și grația deplină a liniilor, în perfectă concordanță cu stilul piesei, ne umplu de bucurie.

Actorii și regia au avut sarcina dificilă de a se menține la un înalt nivel de artă teatrală, deoarece — în acest cadru, pe acest text — cea mai mică scădere sau imperfecțiune capătă proporții izbitoare. Problema de căpetenie a regiei a fost deci prezentarea și înfruntarea reciprocă a două categorii de oameni, la fel de eronați în concepțiile lor și la fel de atașați de propriile lor erori. D-na Clandon este, în aparență, o femeie desăvîrșită, inteligentă, perfect morală, curajoasă și dreaptă, dar (paradox G.B.S.) mai aproape de mentalitatea masculină, prin aceea că se conduce după rațiune și nu după pornirile inimii. Soțul ei, în aparență un bărbat în toată puterea cuvîntului, autoritar, violent și despotic, se lasă copleșit de pasiuni, deși pare rigid și convențional. Astfel, conflictul între aceste forțe se dă pe două planuri : cel temperamental și cel de principii.

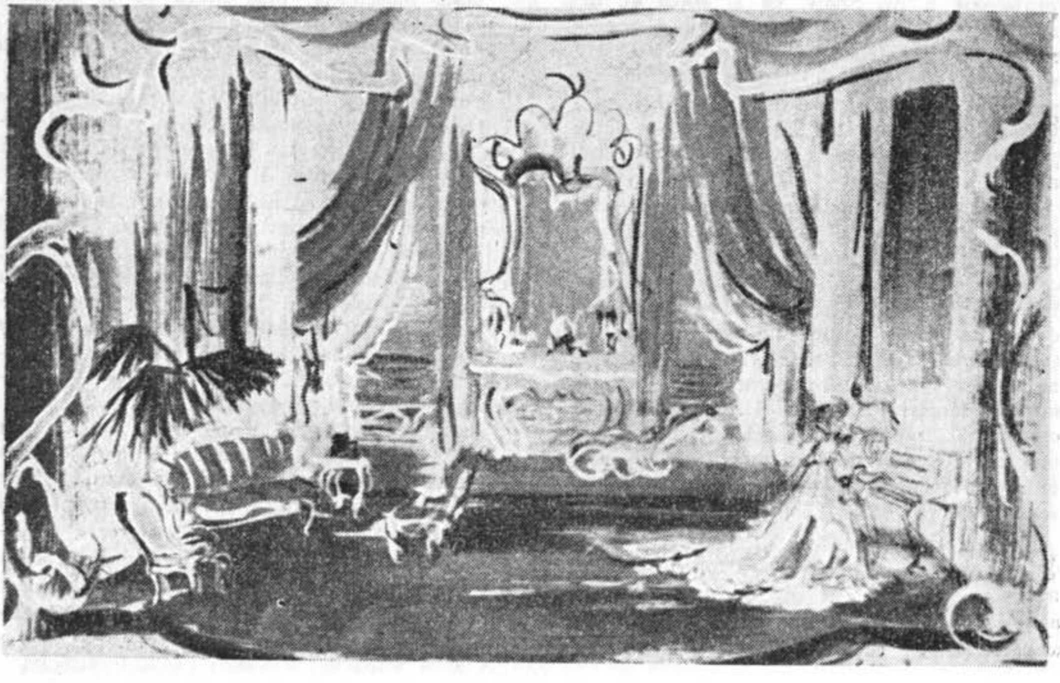
Ca și Shaw, d-na Clandon este un dușman al sentimentalismului. Dar, atenție ! Pe cînd Shaw combate falsele sentimente, d-na Clandon elimină din sufletul său chiar și cele mai adevărate și mai omenești afecte. Pe motiv că sărutul a devenit uneori o convenție, d-na Clandon, iconoclastă fervenă, îl interzice chiar în relațiile cu copiii, creînd astfel noi *tabu-uri*. Astfel educați, sub firma unei formale dar absolute libertăți de gîndire (libertatea devenind o obligație la fel de tiranică precum e orice canon), copiii ei sînt total nepregătiți pentru viață. Prima care se lovește de acest adevăr este fiica sa mai mare, Gloria. Faptul acesta este primul semnal, care arată că sera cu aer condiționat, care este familia ei, începe să se spargă și că d-na Clandon va pierde partida.

Creația Luciei Sturdza Bulandra ne dezvăluie pe rînd diversele aspecte ale personajului. Cu marele său talent, actrița a intuit că publicului din sală — ca și cititorului — trebuie să i se lase surpriza descoperirii treptate a adevăratei fețe a lucrurilor. Faptul acesta trebuie subliniat, deoarece, în ultima vreme, întîlnim destul de rar, în creațiile actoricești, această răbdare de a nu anticipa, acest tact care cere ca personajul să nu fie într-atîta caracterizat, de la prima sa apariție, încît pînă la sfîrșitul piesei să nu mai aibă nimic nou de spus. Intrarea în scenă a d-nei Clandon ne înfățișează o femeie distinsă, impunătoare, calmă și bună. Abia am apucat să înțelegem că avem de-a face cu o persoană perfect echilibrată, și o nouă replică ne dezvăluie o altă trăsătură de caracter: respectul deplin față de libertatea de acțiune a copiilor. Astfel, încetul cu încetul, personajul se conturează puternic și interesant. Iar sub bunătatea cuceritoare a acestei mame, descoperim o răceală suspectă; sub respectul aproape religios față de faptele celorlalți, apare incapacitatea de înțelegere a vieții, în general; sub sistemul îndrăzneț de educație, se vede o stîngăcie dureroasă în relațiile cu oamenii vii: prin felul cum a creat personajul, interpreta demonstrează că lipsa de contact nemijlocit cu viața reală, cunoașterea ei pur teoretică naufragiază în concluzii absurde. După Vassa Jeleznova, d-na Calafova și mama din *Arcul de triumf*, d-na Clandon vine să îmbogățească cu o imagine total diferită variata gamă de personaje, realizată în ultimii ani de Lucia Sturdza Bulandra.

În rolul lui Crampton, Gh. Aurelian, cu toată umanitatea împrumutată personajului, a procedat tocmai contrar și, astfel, a greșit. Eroul său se prezintă de la început ca un om cumsecade, însetat de afecțiune, trăsături pe care însă ar trebui să le descoperim abia la încheierea spectacolului. Nimic din firea ursuză, despre care se vorbește, nimic din duritatea aparentă a personajului nu vine să mascheze fondul sufletesc al eroului. Această lipsă ar fi putut duce la dezechilibrarea conflictului, dacă în actul II, în scena cu Gloria, artistul nu ar fi realizat, deodată, întreaga complexitate de caracter a personajului.

De o morgă aparentă, plin de o adevărată înțelepciune, ultimul soldat pe baricada tradițiilor, cel mai umil dintre personaje, William chelnerul (Jules Cazaban) a căpătat toată strălucirea îngăduită de rol: acest personaj, construit de Shaw cu cea mai mare dragoste, a condus, fără să se simtă, întreaga acțiune, cu o discreție de mare stil și cu o autoritate blîndă dar necruțătoare. Acest erou paradoxal capătă viață prin zîmbetul enigmatic pe care îl poartă continuu pe buze ca o pecete

Schiță de decor de W. Siegfried pentru actul III



a acelui : „nu se ştie niciodată", cu care, de altfel, încheie piesa.

În rolul dentistului amorez, Ion Lucian a adoptat o linie nouă faţă de aceea a lui Lelio (*Mincinosul*) sau faţă de alte bufonade. Valentin este interpretat simplu, cu un efort — poate prea vizibil — spre stilul spiritualizat al autorului.

Definiţia tinerei Dolly — „o colombină la modă ziua, o colombină de teatru seara" — o putem extinde asupra întregului personaj, chiar dacă se referă, în special, la costum. Fetiţa aceasta este un copil teribil : cercetează tot, ştie tot (ceea ce nu ştie, *se preface* că ştie), spune tot ce ştie. Cu candoarea absolută a unui suflet nevinovat, Dolly face cele mai grozave gafe, spune grozăvii. Dar, permanent, trebuie să se simtă că aceste inadvertenţe sînt comise cu o totală inocenţă. Liliana Tomescu, actriţă talentată, inteligentă şi plină de temperament, avea toate datele pentru a realiza acest personaj fermecător. Totuşi, deocamdată, nu l-a realizat. De ce ? Poate pentru că ne-a prezentat o Dolly conştientă de teribilismele ei, care rîde prima de butadele sale, care are aerul că le face dinadins pentru a şoca pe ceilalţi, linie de care fără îndoială că nu este străină regia.

Fratele ei geamăn, Filip, a fost interpretat de Puiu Hulubei, cu mult mai mult stil, mai aproape de personaj, cu orgoliul unor principii cinice pe care le-a adoptat fără să le înţeleagă, încercînd să pară un mic domn, sigur de sine şi grav. Dar deşi a înţeles esenţa rolului său, interpretul i-a întunecat strălucirea tinerească printr-un spor de plictiseală.

Rigidă şi monstruos de intelectuală, Gloria trebuie să îngheţe pe spectatori, la început ; abia în actul II, în scena cu Valentin, ea se dezvăluie ca o fată adevărată, mai naivă poate decît altele şi, prin asta, mult mai fermecătoare. Într-adevăr, la sfîrşitul actului II se conturează o nouă problemă interesantă — sufletul Gloriei — care, după cum se constată apoi, oferă însăşi soluţia piesei. Beate Fredanov a limpezit tîlcul acesta : în scena de la finele actului amintit, cînd se petrece transformarea ei interioară, a avut delicateţea şi unele străluciri ale umorului cerut de Shaw — interpretului — în care se amestecă cu fineţe candoarea şi cinismul.

Cu rezervele formulate asupra personajelor Crampton şi Dolly, spectacolul regizat de W. Siegfried rămîne valoros prin vervă, umor şi rafinament artistic.

Rodica GHEORGHIU

Oameni şi dosare

Însuşi titlul ultimei piese a lui Balla Károly, *Mă acuz (Vádolom magam)*, avertizează prezenţa unui caz de conştiinţă : trecutul necinstit al unui om, cu umbrele lui tăinuite, îi dă dreptul la o viaţă cinstită în societatea noastră ? Întrebarea îl frămîntă pe inginerul Vándor, crescut odinioară într-un orfelinat şi membru al unei bande de spărgători în timpul războiului, astăzi însă tehnician verificat, cu o precisă funcţie socială. În criza sufletească deschisă de o nouă dovadă de încredere pe care i-o acordă societatea, oamenii, Vándor îşi atribuie o dublă vină : aceea a infracţiunilor rămase nepedepsite şi, mai ales, minciuna cu preţul căreia continuă să-şi salveze poziţia. Singura ieşire ar putea fi mărturisirea, dar pentru moment, Vándor nu are forţa aceasta. Preferă încercarea iluzorie de a fugi undeva, departe, şi de-a începe acolo o viaţă nouă, moralmente intactă.

Piesa s-ar fi pretat astfel la o tratare psihologistă, prin care să se analizeze din toate părţile o conştiinţă, cu referiri la cel mult două, trei alte personaje din ambianţa strict intimă a eroului. Or, însăşi structura societăţii noastre exclude izolarea individului, iar zbuciumul lăuntric al inginerului Vándor, explicitîndu-se în manifestări exterioare, angajează într-o participare vie un întreg nucleu social. Problema individului, cazul lui de conştiinţă se transformă astfel într-o problemă a colectivităţii. Participarea acesteia e firesc diversă, atitudinile aparent oneste se dezvăluie în adevărata lor esenţă, cele sincere se cimentează.

Din punctul acesta de vedere, actul I al piesei *Mă acuz* e o admirabilă expoziţie a motivelor conflictuale, a ambianţei şi a persoanelor care o populează. În jurul frămîntării sufleteşti a eroului principal, s-a adunat un mănunchi de personaje, fiecare cu o precisă funcţie în economia conflictului : scriitorul Szilágyi, prieten devotat (şi o prezenţă simbolică a conştiinţei autorului) ; responsabilul cultural Harmath, oportunist şi dogmatic (care refuză să întindă mîna, din pură prevenţie, unui om despre care i s-au cerut referinţe de cadre); soţia inginerului, Juci, cu o dezvoltată tendinţă de parvenire ; Ila, prietena ei, aparent cinică dar fundamental cinstită, și alții încă, introduși în acțiune pe cele două făgașe deschise de criza sufletească a lui Vándor: trecutul vinovat cu frînele lui și prezentul eliberator de conștiințe.

Piesa se dovedea interesantă și chiar inedită sub raportul tratării unei problematici pe care dramaturgia noastră contemporană, dacă n-a evitat-o, a șovăit s-o atace frontal. Actul II și îndeosebi actul III au infirmat legitima noastră așteptare. Autorul și-a canalizat acțiunea pe linia unor rezolvări facile, intriga a devenit aproape polițienească, cazul de conștiință s-a transformat într-o operație de anchetă. Dintr-o neașteptată anemie a forței creatoare, Balla a scăpat metalul prețios al primului act și în palmă i-au rămas doar cîteva firișoare puțin strălucitoare. Aceasta, în ciuda efortului de a recîștiga înălțime morală în final, în ciuda faptului că acolo se dezleagă o importantă alternativă: oamenii sînt ființe vii, cu pasiuni și cu metehne, cu virtuți și cu greșeli, dar vii — nu file moarte de dosar. Iar trecutul rămîne cufundat departe, dacă în clipa de față pulsează viața onestă, munca dăruită colectivității. „Trecutul meu e nepătat", ostentează oportunistul. „Tu să fii nepătat", răspunde omul cinstit. Pulberea de aur a semnificațiilor înalte se ivește ici și colo, lipsește însă metalul masiv de la început.

Dacă nu ne înșeală memoria, Balla Károly e la a doua piesă reprezentată și progresul e incontestabil sub toate raporturile: construcția acțiunii, caracterizarea personajelor, dialogul, culoarea ambianței. Totuși, el n-a depășit nici de data aceasta faza uceniciei dramaturgice. Problema, după noi, e aceea a continuității inspirației. O idee, un embrion de conflict și de acțiune trebuie conduse pînă la epuizarea tuturor elementelor și semnificațiilor pe care le oferă, cu un efort menținut mereu la aceeași altitudine și intensitate, fără concesii soluțiilor comode. Numai fugind de facilitate, numai acceptînd încleștarea istovitoare, extremă, ce rezidă în sîmburele de foc al oricărui proces de creație — se poate făuri o dramaturgie valoroasă, demnă de menirea etern înălțătoare a teatrului. De aceea, fără să negăm calitățile piesei *Mă acuz,* Balla ne rămîne dator cu o a treia încercare, nădăjduim, definitivă și definitorie pentru evoluția talentului său de dramaturg.

Mă acuz a fost jucată în premieră absolută de Teatrul maghiar din Cluj, în regia lui Patkos György, pe care îl cunoaștem din alte realizări ca un om de teatru cu fantezie și cu mult simț al scenei. Punerea lui în scenă s-a caracterizat printr-o riguroasă respectare a literei și spiritului textului, urmărit atît în implicațiile lui de analiză a personajelor, cît și în alternanța de motive, cînd dramatice, cînd comice, cînd pur expozitive. Inevitabil, însă, contribuția regizorului a avut aceeași linie evolutivă cu textul. Și deși nu se poate susține că regizorul ar fi neglijat scenele revelatoare, sub raportul tezelor afirmate de autor, am observat la cel dintîi un anumit gust pentru efectul „de teatru", pentru surpriză (conducerea abilă a actului III). Totul, însă, pus în valoare cu măsură, în limitele artei.

Ochiul regizorului a avut privirea destul de ascuțită asupra desfășurării de ansamblu a spectacolului, în schimb n-a controlat suficient întruchiparea cîtorva roluri în parte. Începînd chiar cu inginerul Vándor, inexplicabil de monocord în interpretarea lui Senkálszky Endre: actorul s-a fixat asupra unei singure expresii (am putea spune, asupra aceluiași rictus), pe care a folosit-o de la început pînă la sfîrșit. N-am izbutit să ne explicăm dacă e vorba de viziunea regizorului sau de ezitarea actorului de a-și diversifica elementele de interpretare. Aproape același lucru l-am constatat și la Krasznai Paula (inginerul Florica), a cărei forță dramatică am simțit-o la prima apariție, fără dezvoltare ulterioară însă.

Flora Jenő și Berecky Julia (scriitorul Szilágyi și Ila), cu o evoluție întrucîtva paralelă, la care se adaugă Páll Magda (Juci, soția lui Vándor), au meritul de-a fi dat multă substanță umană (în sensul bun și în cel rău) personajelor întruchipate. Subliniem, în special, căldura lui Flora și inteligenta ambiguitate imprimată rolului de Berecky. Celelalte semnificații ale piesei au fost potrivit împlinite de Márton János (Mihai Pop), acest modest și conștiincios actor, și de Schaaser Richard și Vajda Eva (expresivi în soții Harmath). Maresch Béla și Szendrey Mihály (foștii tovarăși de hoție ai lui Vándor) au pigmentat spectacolul cu pete de culoare, dar nu și de conștiință: au fost comici dincolo de conținutul lor moral.

Autorul, regizorul, actorii au oferit un prim act admirabil, în care viața pulsa în personaje vii și într-o problematică interesantă.

După aceea, am asistat la o încercare neizbutită de a organiza conflictul, de a-i da tensiune și ținută, pentru ca în actul III totul să cadă de-a dreptul în arbitrar. Putem, luîndu-ne libertatea opțiunii personale, să reținem și să aplaudăm calitatea cu adevărat elevată a unei singure treimi de spectacol. Dar e oare deajuns?

Teatrul e şi mişcare scenică

Universul de idei şi personaje al *Comediei erorilor* e cel pus în circulaţie de cultura Renaşterii, desigur prin filiera care a condus-o în Anglia. Gustul public şi literatura dramatică engleză din a doua jumătate a secolului al XVI-lea se orientau spre imitaţia tematică şi chiar tehnică a anticilor şi spre asimilarea operelor rinascimentale de pe continent, îndeosebi italiene (*Aminta* lui Tasso, *I suppositi* de Ariosto, comediile lui Machiavelli şi Bibbiena). Această dublă influenţă — lectura clasicilor antichităţii şi importul dramaturgiei italiene — a prezidat şi la formarea tînărului Shakespeare, ţinîndu-se fireşte seamă de filonul englezesc al aşa numitelor „University Wits" şi al operei lui John Byly, prin care aceste influenţe fuseseră asimilate în precedenţă.

Cristina Tacoi (Luciana)

Dintre autorii antici, resuscitaţi de Renaştere, Plaut aducea modelul comediei, şi aproape că nu găsim dramaturg al secolului al XVI-lea care să nu se fi inspirat — tematic sau în procedee — din opera lui. *Comedia erorilor* e scrisă în anii 1592—93 (după cronologia lui Chambers) de un Shakespeare în plină asimilare a motivelor dramaturgice ale epocii. E perioada încercărilor diverse, de la tragedia groazei, după modelul lui Seneca (*Titus Andronicus*), la comedia de caracter (*Îmblînzirea scorpiei*), la comedia gentilă de curte (*Doi domni din Verona*) şi la această *Comedie a erorilor*, de marcă plautiană. Shakespeare împrumută de la Plaut ideea comică a echivocului produs de asemănarea leită a unor fraţi gemeni, precum şi trama, intriga (*Menaechmi*), reproducînd aproape neschimbat unele situaţii (*Amphitruo*—în actul III, scena 1).

Dar oricît de amuzantă şi plină de efect i s-a părut invenţia plautiană, Shakespeare a simţit tot ce era artificios în comicul ei şi a încercat să-i dea un sens mai profund, s-o insereze într-o acţiune dramatică avînd un fundament trainic. Şi a aplicat întreaga suită de quiproquo-uri şi imbrogli plautiene pe fondul tragicului destin al unui tată care şi-a pierdut fiii — gemeni — şi soţia, el însuşi fiind osîndit la moarte, de fapt decalc al unei străvechi naraţiuni epice greceşti, *Apollonius din Tyrus*, foarte răspîndită în evul mediu, prin traducerea latină. Amestecul de elemente tragice şi comice, chiar groteşti, nu e făcut însă, aici, cu marea ştiinţă dramaturgică, cu simţul teatralităţii mature de mai tîrziu. Motivul tragic, al bătrînului Aegeon, rămîne subsidiar, corpul piesei fiind dominat de comicul situaţiilor în care sînt puşi Antipholus din Syracusa şi cel din Efes, cu servitorii paraleli Dromio.

Absenţa originalităţii tematice, de invenţie (unii cercetători au descoperit analogii, pe lîngă cele amintite, cu *Povestea cavalerului* de Chaucer şi cu *Arcadia* lui Sidney) nu trebuie să conducă la imaginea unui Shakespeare simplu imitator. Încă în această operă de tinereţe, am spune de ucenicie, se întrevăd marile virtuţi ale teatrului său, care n-au constat niciodată în ineditul temei, ci în uimitoarea originalitate a tratării, în forţa extraordinară de a înfăţişa coerent şi eficace personajele. In ce priveşte modelul plautian, acesta nu mai persistă decît ca ecoul unor premise comice. In *Comedia erorilor*, a dispărut complet acel „italicum acetum", acidul italic, şi ne împărtăşim dintr-un umor insular, shakespearian în germene, fireşte cu relativele implicaţii rinascimentale. Iar personajele nu mai sînt măşti, ci oameni care — în ciuda arbitrarului şi insuficientei motivări a unor scene ce sconteazā rîsul — îşi manifestă integral individualitatea umană.

Avem în faţă nu o operă definitivă a geniului shakespearian, ci o încercare de puteri, un exerciţiu dramatic şi — dacă exceptăm inserţia oarecum silită a elementului tragic — un joc, un divertisment

Jean Săndulescu în dublul rol al lui Dromio

amabil, cu momente pe alocuri factice, pe alocuri de strînsă meditaţie, reflectînd însă totdeauna o subtilă capacitate de a sonda deprinderile sau impulsurile intime ale oamenilor.

Astfel înţeleasă, *Comedia erorilor* nu suportă o interpretare tinzînd spre explicarea riguroasă a tuturor situaţiilor, spre încorsetarea acţiunii în logica obişnuită a lucrurilor, am spune chiar banală, deoarece intriga se bazează esenţialmente pe jocul liber al întîmplării. Ficţiunea trebuie acceptată şi tălmăcită într-un poetic spectacol realist, în care accentul să nu cadă pe argumentări analitice, ci pe înlănţuirea alertă şi uşoară de conjuncturi comice.

Considerînd aceste date ale piesei, regia lui Cornel Zdrehuş, în spectacolul de la Teatrul de Stat din Oradea, s-a situat pe o linie de mijloc. A încercat să obţină maximum de eleganţă în rostirea versului, dar a frînat mişcarea liberă a personajelor, întruchipate prea rigid în efortul de a-şi încropi o semnificaţie nu totdeauna implicată în text ; a înţeles intriga, dar nu i-a imprimat suficient dinamism în desfăşurare. Cît despre filonul tragic, poate că acesta ar fi fost bine să se rezolve, mai degrabă într-o alură de basm, ceea ce l-ar fi apropiat de însăşi sursa de inspiraţie a autorului.

Mai mult şi mai bine decît regizorul şi ceilalţi interpreţi, esenţa *Comediei erorilor* a fost surprinsă de Jean Săndulescu în dublul rol al servitorului Dromio. El s-a distins atît prin felul de a stiliza mişcarea, dîndu-i o uşoară alură de pantomimă, cît şi prin compunerea expresivă a personajului — inclusiv recitarea versurilor —, căruia s-a priceput să-i imprumute un ton cînd de isteţime populară, cînd de spiritualitate rinascimentală, după cum oscila litera rolului. Seriozitatea cu care Săndulescu şi-a studiat partea sa de joc ne obligă să vedem în el un talent promiţător şi să-i acordăm credit pentru viitoarele sale manifestări actoriceşti.

Revenind la ansamblul spectacolului, trebuie să subliniem calitatea recitării. Cu puţine excepţii, endecasilabul shakespearian — în traducerea frumoasă a lui I. Frunzetti şi D. Duţescu, dar pe-alocuri dificilă pentru actori — a răsunat limpede, cu accente şi intonaţii iscusit potrivite pe sens, reconstituind în bună măsură farmecul originalului. Remarcabili, în această privinţă, au fost Cristina Tacoi (Luciana), Eugen Ţugulea (Aegeon), Septimiu Pop (Solinus), Alla Tăutu-Zdrehuş (Adriana) şi Lulu Popescu (curtezana), adică aproape toată garda tînără a tînărului teatru orădean.

Dar, fiind vorba de tineri actori, care au părăsit nu de mult institutul, sîntem datori să semnalăm, pe de altă parte, un fenomen îngrijorător : mişcarea scenică absolut deficitară. E o lacună ce nu se poate atribui regiei, ci mai degrabă insuficientei pregătiri din anii de studiu. Singurii care au corespuns din punct de vedere al ținutei scenice au fost Săndulescu, Septimiu Pop și „bătrînii" Constantin Simionescu, Mișu Vladimir și Valentin Avrigeanu. Restul a excelat în stîngăcii, în atitudini necontrolate, uneori vulgare (Ion Vîlcu, dubletul lui Dromio), fără a simți organic cadrul stilistic al comediei.

Cu privire la spectacol, ar mai fi de adăugat că scenografia (G. Oriold), deși destul de bine orientată stilistic, a sacrificat trei sferturi din scenă, concentrînd întreg jocul fie pe o mică porțiune de avanscenă, fie împingîndu-l în planuri secundare, ceea ce a supus publicul la un jenant efort de concentrare. Luminile au secondat, din păcate, stîngăcia decoratorului, compromițînd aproape cu totul o scenă de importanța aceleia dintre Luciana și Adriana. Costumele Hortenziei Mottl, de o aparentă eleganță, n-au avut o linie precisă în concepție.

Spectacolul orădean rămîne, cu toate acestea, o experiență interesantă, care a pus în lumină calități apreciabile ale tinerilor actori dar și lacune evidente în formarea lor artistică. Asupra acestora din urmă — și mai ales asupra problemelor legate de mișcarea scenică în spectacolele clasice — se cade să medităm cu seriozitate.

Florian POTRA

Un profil simplu și omenesc

Piesa *Mama și copiii săi* de Afinoghenov, scrisă într-o epocă în care tînărul teatru sovietic își căuta încă formula artistică, transpune pe scenă o duioasă — am putea spune: aproape naivă — întîmplare din viața unei mame; a unei mame oarecare, de undeva din imensa realitate sovietică. „Mama" lui Afinoghenov nu este numai personajul principal al piesei: este însăși ideea centrală a operei, deoarece sintetizează, prin cîteva trăsături sufletești ale unei femei, idealurile, sentimentele, patosul unei întregi epoci. Pentru acest motiv, ni se pare extrem de simbolică figura acestei mame, extrem de simbolice raporturile pe care le are cu copiii ei. Fiecare replică devine un principiu de morală nouă, fiecare gest — un semn al unei noi formule de patriotism.

Povestea, în fond, e simplă. Se știe că, din păcate, misiunea unei mame nu se încheie în clipa în care copiii și-au luat zborul din cuibul părintesc. Viața e crudă și se întîmplă de multe ori ca bietele mame să trebuiască să mîngîie și capetele căruntite ale copiilor lor, doborîți de cine știe ce reală sau închipuită nenorocire.

Ecaterina Ivanovna, văduva unui muncitor de la țară, pleacă la oraș, ca să-și vadă copiii. Una din fiicele ei are un băiețaș prost crescut și răzgîiat; altă fiică e încleștată în drama tinerească a unui divorț; un fiu mai mare se prăbușește dintr-un înalt post de conducere, e părăsit de soție și, descurajat, ajunge la un pas de sinucidere; fratele lui, căpitan la Odesa, pierde comanda vasului din cauza stupidității unui birocrat; un alt fiu, cel mai tînăr, greu rănit într-o ciocnire la frontieră, e pe punctul de a muri. În această vastă circumferință a vieții, în care hazosul se îmbină cu tragicul, în care moartea dansează alături cu dragostea, în care ambițiile frumoase mocnesc neputincios din cauza încăpățînării sau prostiei, inima unei biete mame trebuie să găsească drumul cel drept, soluția cea bună. Ea trebuie să dezbare de răzgîieli pe nepotul hiperalintat, trebuie să impace vanitatea amorului jignit a doi tineri care se iubesc dar care s-au despărțit totuși, trebuie să mîngîie un fiu moralmente prăbușit, un fiu jignit în amorul său propriu, un fiu rănit pe front; între toate aceste situații, dragostea și înțelepciunea ei trebuie să-și croiască drum spre a desface sau a tăia acele noduri urîte care împiedică mersul fericit al vieții copiilor.

Rolul este extrem de dificil. Din punct de vedere compozițional, întreaga unitate a piesei rezistă prin unitatea eroului principal. Diversitatea situațiilor în care e pusă eroina o obligă la foarte variate forme de adaptare, încît e prezent continuu pericolul, fie să se creeze „Mama" — o mamă tipică mult prea general-valabilă spre a fi verosimilă —, fie să se ajungă la formula „mame", adică la o galerie de portrete diferite avînd aceeași temă inițială.

În spectacolul — destul de slab în ansamblul lui — la care am asistat la Teatrul Armatei, Maria Sandu, interpreta Ecaterinei Ivanovna, ne-a oferit o emoționantă soluție a acestui frumos, dar atît de dificil rol. Cu o intuiție artistică remarcabilă, interpreta a știut să nimerească tonul cel mai natural, mai firesc, mai emoționant, care să rezolve dificultățile structurale ale piesei.

În ce a constat secretul creației Mariei Sandu? E greu de spus, mai ales că în timpul spectacolului am fost mai deseori tentați să lăcrimăm, decît să disecăm teoretic. Credem, totuși, că nu greșim atunci cînd afirmăm că Maria Sandu și-a compus personajul plecînd de la esența veșnic umană a acestuia. În artă, ca și în realitate, există o indisolubilă legătură între esența fenomenului și aparența lui, între conținutul ideativ și forma exterioară. Sînt actori care își construiesc rolul plecînd dinafară spre înăuntru: adună replici, lucrează gesturi, aranjează efecte. Și nu este exclus ca temperatura acestei munci să ajungă a topi în creație și acel ceva inițial pe care am îndrăznit să-l numim esența personajului. Sînt alții, în schimb, care — înainte de toate — încearcă să dibuiască ființa interioară, forma ascunsă, sensul veșnic al eroului. Procedează mai bine, pentru că, odată descoperită această nobilă substanță, rolul primește logică, sens, iar gesturile își găsesc forma și jocul devine viață.

Maria Sandu (Mama)

Maria Sandu și-a construit personajul plecînd de la acea trăsătură afectivă care definește în veșnicie maternitatea: dragostea. Fiică-sa, Sonia, este de asemenea mamă și-și iubește copilul, pe acel atît de teribil și de grotesc Marat. Dar ce deosebire între dragostea Ecaterinei Ivanovna și a fiicei sale! „Este mult mai simplu să urăști, spunea Tolstoi. Ura e liniară, directă, continuă; dragostea, în schimb, e complexă; e ciudată, adîncă, schimbătoare și eternă ca un ocean..." Dragostea Ecaterinei Ivanovna e dragostea unei mame simple, asprite de viață. E o dragoste dezinteresată, înțeleaptă. E o dragoste care judecă și care nu e oarbă, care știe ce vrea. Maria Sandu a înțeles acest lucru. În timp ce copiii ei se frămîntă, se chinuiesc, prinși în problemele grele ale existenței, ea trebuie să apară între ei puternică, protectoare, hotărîtă. Deși iubește, trebuie să-și înfrîngă dragostea. La nivelul vîrstei ei, orice sentiment înseamnă jertfă. Apare severă, neînfrîntă — totuși publicul trebuie să simtă că acolo, între copiii ei, sîngerează o inimă, se zbate un suflet. Și toate acestea trebuie făcute transparente, printr-un limbaj simplu, prin cîteva gesturi. Maria Sandu n-a avut la dispoziție nici o ocazie patetică, n-a ridicat niciodată vocea; n-a gesticulat; nu s-a prăbușit, nu a vărsat o singură lacrimă. A intrat pe scenă, a văzut, a înțeles. Pe urmă, s-a apucat de treabă. Ca o gospodină harnică într-o casă neglijată.

Dacă Maria Sandu s-ar fi lăsat tîrîtă de linia ușor grotescă (de vodevil, am zice), pe care a mers Sandina Stan, interpreta Soniei, și Marioara Oprescu (Marat), ar fi creat o mamă simpatică, eventual, dar o mamă simpatică la nivelul relativ al operetei; dacă ar fi urmat tonul lugubru al lui Piotr (Florin Stroe) sau Ilya (M. Heroveanu), ar fi compus, desigur, o mamă tragică dar, din păcate, neconvingătoare. Linia simplă și firească pe care a ales-o i-a ajutat să realizeze fără ostentație profilul moral al Ecaterinei Ivanovna, singurul personaj care — în interpretarea Teatrului Armatei — a dat virtuților umane pe care le reprezintă o valoroasă expresie artistică. Adevărul e că numai atunci poți deveni simbolic sau tipic, cînd nu urmărești intenționat, artificial, acest lucru. Maria Sandu a vrut să fie o mamă simplă, oarecare, o mamă iubitoare și înțeleaptă; tocmai această modestie îi încarcă semnificația, conferindu-i toate titlurile de onoare.

O mască obișnuită, expresivă în banalitatea ei. Păr alb, ochi buni, obosiți. Gesturi bătrînești, lente și totuși energice. O voce joasă, fără inflexiuni teatrale, fără eruperi patetice. Dar o voce caldă, apropiată de inimă și, uneori, parcă amenințată de lacrimile care totuși nu năvălesc. Totul măsurat, la locul lui. Căldura și sinceritatea vin din adîncuri. Prezența ei redă copiilor copilăria lor, transpunîndu-i în această vîrstă și pe cei care o ascultă din sală. Uneori, o privire tristă. fixată asupra creștetului vreunuia din copii, alteori, gestul obosit prin care își încheie șalul țărănesc pe umeri, o simplă clătinare din cap sau ridicare a mîinii spun mai mult decît orice tiradă. Si spun mai mult, tocmai pentru că își au acoperirea acolo în adîncime, în fiorul tainic al trăirii autentice. Înțeleaptă și severă cu nepotul ei, șireată și glumeață cu cei doi divorțați, severă și categorică cu soacra fiului ei Fedor, bună și hotărîtă cu marinarul Piotr, demnă și gravă în cabinetul comandantului, extrem de îndurerată la căpătîiul fiului ei rănit; la urmă de tot, această obosită femeie adoarme bătrînește într-un scaun. Totul e natural, logic. Nimic n-a fost forțat. O oarecare mamă și-a făcut datoria și acum e fericită pentru fericirea copiilor ei. De-abia în tabloul ultim, am înțeles cît de inteligent și-a desfășurat talentul interpreta bătrînei. Orice exagerare pe parcurs, orice salt în eroism, în gest măreț ar fi compromis ideea de femeie simplă, oarecare și ar fi scăzut mult din farmecul pe care l-am simțit urmărind-o.

Prin această realizare, Maria Sandu a transmis mesajul piesei și, ceea ce este mai important, a emoționat și a convins. A convins tocmai pentru că a emoționat. A dovedit încă o dată că adevărata artă înseamnă măsură și armonie și că omenescul — sincer, neexagerat — e singurul drum prin care se poate ajunge la ea.

Ion D. SÎRBU

Goldfadeneana

Pentru sărbătorirea a 80 de ani de la crearea teatrului idiș, nu se putea reprezentație mai potrivită decît aceea pe care Teatrul Evreiesc de Stat din București o dă ca spectacol inaugural al noii sale săli: *A Goldfaden-Hulem*, cunoscuta lucrare a lui Iacob Rotbaum, unul din cei mai prețuiți regizori din Republica Populară Polonă, invitat să-și pună el însuși în scenă lucrarea.

În loc să acționeze numai ca regizor (ca strălucit regizor ce este) punînd în scenă o piesă de Goldfaden — din cel mai autentic Galdfaden (așa cum a făcut în cariera sa și cum, desigur, va mai face) — Iacob Rotbaum a apelat la dramaturgul și la omul de cultură pe care-l reprezintă, creînd *A Goldfaden-Hulem*, care oferă un spectacol savuros și reprezentativ. În slujba acestui scop, nu s-a mulțumit cu apelul la ce e esențial valoros în creația lui Goldfaden, nici cu contribuția sa personală, ci a apelat la pagini magistrale din Ițic Manger, la Fenster și Einbinder care, și ei, l-au evocat pe Goldfaden. În felul acesta, Iacob Rotbaum, sacrificîndu-și orgoliul de autor unic, a obținut un admirabil „folcsșpil"[1] goldfadenean, subtitlu pe care l-a și dat lucrării.

Desigur că Iacob Rotbaum ar fi putut evoca figura lui Goldfaden, așa cum face Mircea Ștefănescu cu personalitatea lui Millo sau cum s-a făcut într-o piesă într-un act, a cărei acțiune dramatică este axată pe seara de octombrie 1876 — moment de răscruce pentru Goldfaden —, piesă jucată de colectivul Teatrului Evreiesc de Stat din București în 1951, la sărbătorirea a 75 de ani de la crearea teatrului în idiș. Procedînd cum a procedat, adică nepunînd accentul pe personalitatea lui Goldfaden, ci pe *teatrul* său, Iacob Rotbaum oferă ceea ce este, în primul rînd, caracteristic acestui autor, momentele cele mai bune și mai reprezentative ale dramaturgiei sale. O mînă mai puțin măiastră ar fi obținut dintr-o asemenea încercare un fel de „potpourri" dramaturgico-muzical. Iacob Rotbaum însă a știut să găsească un pretext pe cît de utilizat și ușor, pe atît de binevenit aici — un vis —, pentru a axa pe el, ca pe o acțiune dramatică, ceea ce am putea numi pagini alese din Goldfaden. Cine vrea să cunoască teatrul lui Goldfaden — text și muzică, — în ce are mai reprezentativ, mai caracteristic, mai valoros, se poate foarte bine lipsi de spectacole cu piese întregi, pentru a asista la aceste pagini de antologie Goldfaden, oferite de Iacob Rotbaum. Numai că Iacob Rotbaum nu s-a mulțumit să utilizeze visul doar pentru a cita frumoase pagini din Goldfaden (și cîmpul larg în libertăți fără graniță al visului îi oferea toate posibilitățile de a se risipi arbitrar dincolo de logică și dincolo de Goldfaden), ci a țesut din realitatea unei scene anterioare acestui vis, din realitatea epilogului (de asemenea, în afară de vis), precum și din visul însuși al lui Oizer, un tot întreg, organic.

---

[1] folcsșpil = piesă de teatru, cu elemente de folclor

Scenă din actul II

Iată în cîteva cuvinte canavaua pe care este țesut *A Goldfaden-Hulem*:

Cortina se ridică în momentul în care Oizer (bătrîn sufler de pe timpul lui Goldfaden iar acum garderobier la teatrul unui mister Hopke, se pare la New York) se pregătește — în magazia de costume a lui Hopke — pentru un spectacol jubiliar, un fel de *Goldfaden-revue* care va aduce personaje ale teatrului goldfadenean, de care garderobierul își amintește cu evlavie. Dar spectacolul nu poate avea loc, deoarece tînărul interpret al rolului Marcus (din *Vrăjitoarea)* a fost arestat pentru că ar fi participat la o acțiune politică în favoarea negrilor. Dacă actorii — și Oizer — sînt pe de o parte neliniștiți de arestarea lui Marcus, pe de altă parte dezolați că nu se va putea reprezenta un „Goldfaden", mister Hopke are o ieșire împotriva actorului absent, căci — spune el — „evreii, actorii evrei nu trebuie să facă politică" (se înțelege, nu politica pe care a făcut-o Marcus!) În același timp, el e încîntat să „nu se mai joace Goldfaden: să se termine cu aceste zdrențe goldfadeniene!". În locul lui Goldfaden, el e încîntat să dea o „revistă nou-nouță" pe care o are de mult pregătită: „O hazntă (nevastă de cantor, *n. n.)* pe rotițe, cu 33 de fetițe în foarte scurte rochițe". Oizer și actorii pe jumătate grimați și costumați în personaje din Goldfaden, luînd apărarea teatrului lui Goldfaden, au o discuție cu mister Hupke, care îi amenință că vor fi dați afară din teatru. După ce lucrurile se liniștesc (spectacolul nu se va mai da), iar interpreții lui Goldfaden se duc să-l caute pe Marcus, Oizer adoarme printre costume, avînd la căpătîi un mare portret al părintelui teatrului evreiesc, adus în garderobă din dragoste cucernică față de Goldfaden. Abia a ațipit Oizer, și iată că aceste costume prind viață, iar purtătorii lor înfiripă, în visul bătrînului sufler de altădată, o acțiune pentru găsirea lui Marcus și pentru căsătoria sa cu Mirale, pe care Nusn Hakoen (din opereta *Sulamita)* vrea să o mărite cu stîrpitura de Kune-Leml (din opereta cu același nume). În fruntea tuturora — alături de Oizer — împotriva odiosului mare preot Nusn Hakoen (care apare într-un fel de odăjdii sfinte, alergînd pentru banii de pețitorie) se află bietul Hoțmeh (din *Vrăjitoarea)* și interpreta rolului Bobă Iahne din *Vrăjitoarea.*

Nu, nu vom povesti în întregime acest subiect, în care personaje din diverse piese se întîlnesc, ci vom semnala încă un merit al lui Iacob Rotbaum (vorbind pînă acum numai de dramaturg, nu de regizor), și anume, acela de a fi realizat din texte Goldfaden, din textul său propriu și din textele lui Manger și ale altora, momente de mare frumusețe — unele dramatice, altele tragicomice (de exemplu, tabloul fetelor lui Hoțmeh, dintre care una visează un mire, alta o pereche de pantofi și a treia o rochie), ca și meritul de a fi făcut o admirabilă îmbinare între realitate și visul lui Oizer.

Dar meritul de seamă al lui Iacob Rotbaum este acela că, deși întreaga lucrare palpită de dragoste pentru teatrul lui Goldfaden (și nu numai în tiradele, cîteodată naive și desuete, ale lui Oizer — desigur, fidele personajului — ci în pietatea culturală și artistică a autorului însuși), totuși nu apare nicăieri vreo urmă a fetișizării lui Goldfaden, nici o pledoarie pentru acel „înapoi la Goldfaden", prin care s-a răspuns la un moment dat denigrării sale totale. Ci, așa cum se citește printre rînduri din scurta tiradă a lui Marcus, dată drept replică lui Oizer, înspre final:

„Ah, Oizer, asta e greșeala ta, că trăiești încă în trecut. Făurești vise și nu vezi că, iată, apare un „viitor nou" și va fi cine să aibă grijă de noi. Hai, vino, să plecăm de aici. Lasă-l pe Hopke să „hofke" (să latre, *n. n.)* în bisnis-ul lui de negustor, dacă așa îi place acestei făpturi grosolane. Vino cu mine. Vom lua cu noi tot ce e mai bun și mai frumos din trecutul nostru, frumoasa moștenire care ne-a rămas, și o vom cînta pe drumul nostru spre un viitor din ce în ce mai frumos".

Desigur, și Iacob Rotbaum este pentru lozinca: „de la Goldfaden și împreună cu el — înainte". Deocamdată însă, în *A Goldfaden-Hulem,* regizorul Rotbaum a pus la contribuție o întreagă gamă de posibilități majore, pregătind un autentic spectacol „folcstimleh" Goldfaden. Am putut vedea acest spectacol într-o formă quasi-finală, așteptînd pe acela cu care se vor sărbători cei 80 de ani de la crearea, aici pe meleagurile noastre, de către Avrum Goldfaden, a teatrului evreiesc, eveniment care va coincide cu inaugurarea noii săli a Teatrului Evreiesc de Stat din București.

Dar noi mai așteptăm ca Iacob Rotbaum — care a găsit aici un admirabil colectiv teatral și o frumoasă tradiție a unui repertoriu variat: de la Goldfaden prin Gordin, Mendale, Șulem Alehem și alți dramaturgi din literatura clasică idiș la clasicii universali sau la valoroasele lucrări sovietice, pînă la capodoperele literaturii universale și la piese din dramaturgia originală — să fie utilizat ca regizor măcar în una din piesele pe care acest teatru le-a pregătit cu atîta rîvnă și competență pentru stagiunea pe care o va deschide *A Goldfaden-Hulem.*

Pînă atunci, un cuvînt despre spectacolul la care am asistat.

Regizorul Iacob Rotbaum trebuia să țină seama — cum a făcut, desigur, și dramaturgul — de acea seară de octombrie 1876, cînd Goldfaden a fost fluierat în grădina „Pomul verde" din Iași.

Nu numai ca autor al lui *A Goldfaden-Hulem,* ci și ca regizor, Iacob Rotbaum a știut să pună surdină pe accentele „șund",[1] din tradiția spectacolelor Goldfaden și, totodată, a știut să scoată la suprafață ceea ce este „folcstimleh", adică element folcloristic. Cu toate acestea, el n-a căzut în greșeala unei vulgare popularizări. Ba poate că este chiar cazul să i se obiecteze că, ferindu-se de pericolul accentelor tari, a sublimat, a stilizat și a estompat mai mult decît se cuvenea. Faptul că toate lucrurile se petrec în visul lui Oizer, fost sufler contemporan cu Goldfaden, pe care-l fetișizează puțin, cu veleități nițel cabotine de actor — ar fi justificat, ba chiar ar fi recomandat unele candori desuete. Fără a se fi atentat la minunatul ton de surdină dat spectacolului de Iacob Rotbaum, s-ar fi obținut astfel un plus de parfum goldfadenean și de epocă. Dar dincolo de această ușoară teamă de un Goldfaden prea grodnerean[2] — teamă care a dus la unele sublimări și rafinări aproape sterilizante — regizorul Rotbaum a oferit un Goldfaden de neuitat.

Colectivul Teatrului Evreiesc de Stat din București l-a secondat cu devotament și înaltă ținută culturală și artistică, în măiestria și pietatea cu care a evocat ceea ce este permanent valoros și reprezentativ în opera părintelui scenei evreiești.

Coregrafia — remarcabilă în specificul ei — aparține Silviei Swen.

---

[1] șund = mediocru, bulevardier

[2] Grodner = trubadur evreu din vremea lui Goldfaden

Pentru muzică, Iacob Rotbaum a adus, pe lîngă melodii de Goldfaden, partituri de Henoch Kohn. Dar a apelat și la H. Schwartzman, care de patru decenii este la noi un popularizator al muzicii lui Goldfaden și al folclorului evreiesc în general. H. Schwartzman a dirijat și orchestra Teatrului Evreiesc de Stat la spectacolul *A Goldfaden-Hulem*.

Ury BENADOR

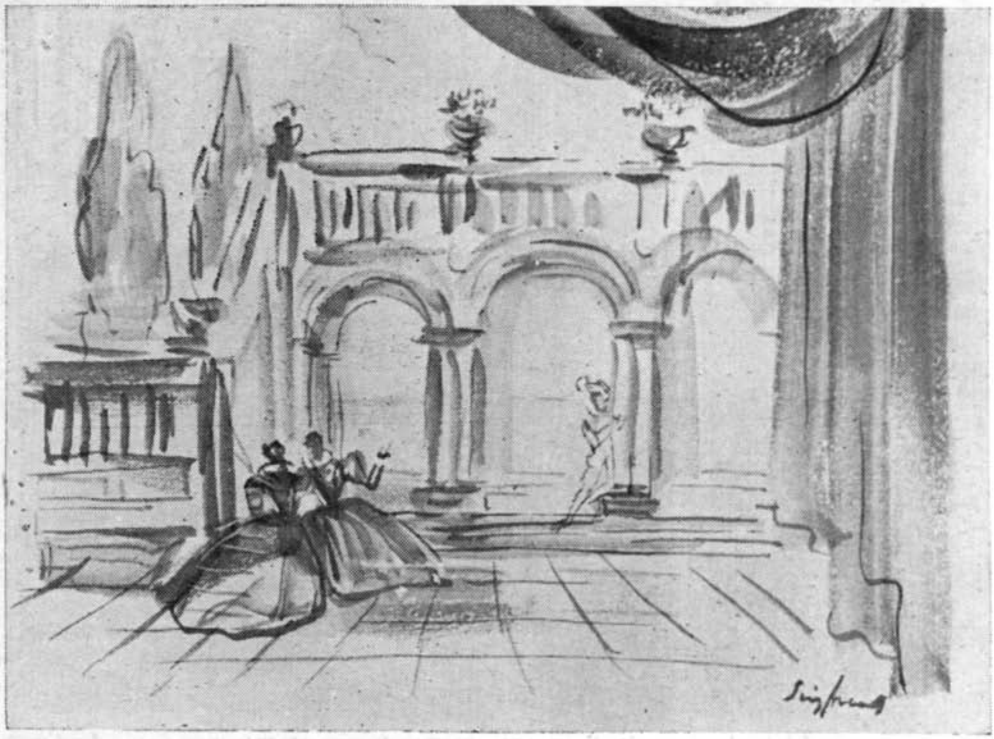
Scenografia

Deși pictorii scenografi desfășoară o activitate dintre cele mai bogate și mai interesante, realizările și nereușitele lor sînt prea puțin discutate, ceea ce — firește — nu este spre folosul mișcării noastre teatrale. Desigur, spectatorii observă decorurile și costumele, iar judecățile, mai juste sau mai puțin juste, nu lipsesc. Actorii își dau imediat seamă dacă montarea servește sau nu cauza piesei și a jocului lor. Dar, în lipsa unei preocupări continue față de decor, luminație, costum etc., discuțiile se mărginesc adesea la simple declarații de admirație sau protest, fără argumentări mai adînci, care să fie legate de ideea piesei și de atmosfera ei. Adeseori, decorul este apreciat independent de piesă și de stilul spectacolului, sau, invers, dacă un spectacol este totuși apreciat, contribuția scenografiei la reușita lui nu este cîntărită îndeajuns. Cu toate acestea, spre deosebire de munca regizorului — prezentă peste tot, dar nevăzută —, munca scenografului se vede uneori chiar mai mult decît gesticulația sau mișcarea actorului. Se vede și totuși este luată drept ceva firesc, aproape neglijabil, așa cum se iau în viața de toate zilele lumina și întunecimea, uitînd înrîurirea pe care o au acestea asupra stării noastre sufletești.

Fără a avea, în spectacol, însemnătatea textului, adică a ideilor piesei, și nici măcar importanța interpretării actoricești, scenografia ajută în mod temeinic la înțelegerea textului și a jocului. Uneori, ea este aceea care asigură sau statornicește viziunea spectacolului, așa cum regia îi statornicește concepția. Viziunea plastică a scenografului împlinește viziunea dramaturgului și a regizorului ; ba, în cazuri mai rare, chiar hotărăște viziunea întregului spectacol. Decorul servește la precizarea atmosferei și la sugerarea locului în care se petrece acțiunea piesei. Adesea, chiar de la ridicarea cortinei, decorul caracterizează locul și timpul, așa cum costumul contribuie la caracterizarea personajelor.

Viziunea plastică a spectacolului o înfăptuiește nu numai scenograful, ci și regizorul și actorul, căci mișcarea și gesturile actorilor de pe scenă, atitudinile și ținuta lor, modul de grupare și răspîndire a personajelor în spațiul scenic fac parte din viziunea plastică a spectacolului, la fel ca decorul, luminația și costumul. De aici, necesitatea unei conlucrări armonioase și spornice între toți cei care realizează un spectacol. Regizorul trebuie să înțeleagă textul dramaturgului, interpretîndu-l ca un intelectual și văzîndu-l ca un pictor, ceea ce nu este totdeauna ușor ; cum nu este ușor nici pentru actor, la care rostirea textului trebuie să fie legată de plasticitatea jocului. Ce să mai spunem despre pictorii scenografi, care uneori pot face excelente schițe, machete de costume și decoruri, frumoase în sine, dar care nu țin îndeajuns seamă de spațiul scenic, de concepția regizorală, de caracteristicile fizice și spirituale ale interpreților ? Ce să spunem, de asemenea, despre situația contrară, cînd scenografii, deși familiarizați cu mai toate cerințele scenei, nu au totuși simțul culorii, nu văd spectacolul cu ochiul unui artist plastic ?

Iată doar cîteva din fundamentalele probleme pe care le ridică scenografia, această ajutătoare a spectacolului, care este și trebuie să fie totdeauna o artă. Desigur, nu orice spectacol cere colorit intens și strălucitor, dar, oricum ar fi, spectacolul nu se poate lipsi de culoare și plasticitate. Chiar și spectacolele în perdele, fără decoruri, își au un colorit al lor, datorită centrelor de lumină și întuneric, realizate

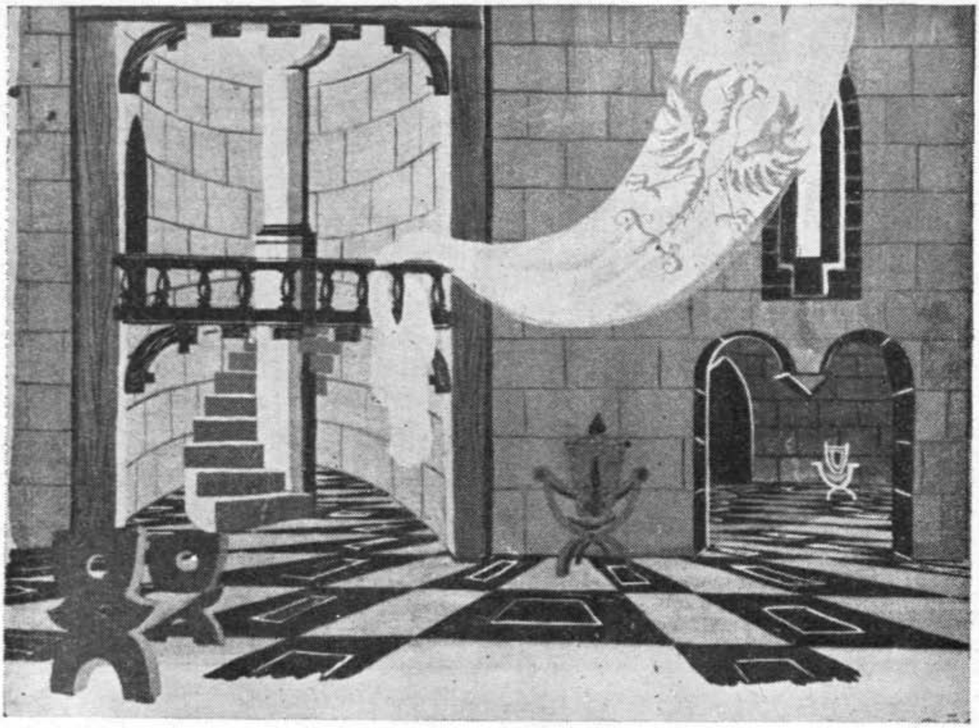


Schiță de decor de W. Siegfried pentru „Cum vă place"

cu ajutorul reflectoarelor ingenios folosite.

La noi s-au făcut o seamă de experimente scenografice, obținîndu-se unele rezultate care nu ar trebui date uitării. Vom scrie cîndva despre interesantele experimente regizorale și scenografice de după primul război mondial, cînd Soare Z. Soare, inspirat de școala lui Reinhardt, a realizat pe unele scene (adesea, cu ajutorul pictorului Traian Cornescu) mari montări, în care uneori — e adevărat — predomina „spectaculosul" cu orice preț; de cele mai multe ori s-a ajuns însă la viziuni plastice, pline de poezie sau cu adevărat caracterizatoare, după cum cereau textele pieselor respective. Interesantă a fost și experiența regizorală a lui Ion Marin Sadoveanu, care montînd *Sora Beatrice* a lui Maeterlinck în sala Ateneului, a folosit, pentru numeroasa figurație din piesă, cele patru intrări ale publicului. Actorii apăreau printre spectatori în sala devenită ea însăși o catedrală (pe atunci, rîndul al doilea de loji al Ateneului avea lămpi electrice, transformate la rîndul lor din lămpi cu gaz aerian. Ca să le poată folosi, regizorul le-a învelit, dîndu-le o lumină mată, ca și podiumului, în care predomina o rozetă-vitraliu). Decoruri din fîșii de lumină a folosit, la unele piese ale lui Blaga, Ionel Olteanu, la teatrul din Cluj, iar la Iași, Ion Sava a încercat o seamă de experimente, pe care le-am urmărit cu deosebită atenție. Tot el, mai tîrziu, a pus în scenă la București aproape fără decoruri *Șase personaje în căutarea unui autor* de Pirandello și *Orașul nostru* de Wilder și a montat cu măști *Macbeth*. Acest spectacol, după cum se știe, s-a bucurat de o largă discuție în presă. Decorurile expresioniste ale montărilor lui Karlheinz Martin (Aristofan, Strindberg etc.) sau jocul în perdele și cu practicabile al turneelor Moissi, Aslan, Grammatica etc. — au familiarizat și ele publicul nostru cu diferite formule scenografice.

Chiar dacă unele metode și formule au fost discutabile, iar altele vădit neindicate, publicul nostru dintre cele două războaie mondiale a putut cunoaște totuși multe din frămîntările regizorale și scenografice, care sînt legate de numele pictorilor scenografi Leon Bakst și Alexandre



Schiță de decor de M. Marosin pentru „Răzvan și Vidra"

Benois, de spectacolele baletelor rusești, care de pe la 1912 au revoluționat viziunea plastică a occidentului, de căutările și realizările lui Stanislavski, Vahtangov, Tairov, Meyerhold, Craig, Reinhardt, Fehling, Jessner, Piscator, Norman Bel, Geddes etc. Decorurile și montările baletelor suedeze sau acelea făcute pentru alte formații de balet de către Picasso, Derain, Bonnard, Léger, Jean Hugo, Jean Lurçat, Pedro Pruna, De Chirico, Larionov, Christian Berard, Natalia Gonciarova, Fujita au însemnat o netăgăduită înflorire a viziunii plastice de pe scenă.

Desigur, baletul cere un altfel de decor decît teatrul de dramă și comedie, unde culoarea și fantezia au adeseori mai mică importanță. Baletul pretinde un fel de decoruri pentru coregrafiile romantice, un altul pentru cele expresioniste și unul cu totul altul pentru cele realiste.

Este drept că uneori abuzul de culoare distrage atenția spectatorului de la sensurile mai profunde ale textului sau schimbă atmosfera piesei, dar continuăm a crede — dat fiind adevărul că orice spectacol implică și o viziune plastică sau picturală — că s-a greșit mai mult cînd s-a nesocotit sau chiar izgonit culoarea de pe scenă decît atunci cînd culoarea a fost folosită din plin. Montările în care primează arhitectonica, nevalorificată de culoare, se păstrează mai puțin în amintirea spectatorului decît acelea care umplu întregul spațiu scenic de culoare și lumină, firește adecvate atmosferei și sensului din text.

Interesant din acest punct de vedere este experimentul făcut de W. Siegfried cu cele două montări ale comediei lui Shakespreare *Cum vă place* (Teatrul Municipal), prima mai picturală și mai plină de fantezie, a doua pusă mai mult pe arhitectură și grafism. Nu putem uita atît de picturala pădure din prima montare, cu tonalitățile de-un blînd verde-gălbui, potrivită atît pentru îndrăgostiții ce se refugiau acolo, cît și pentru melancolicul Jack, prefigurarea unui viitor Hamlet. Montarea a doua, mai arhitecturală, dădea acestei comedii atît de plină de imaginație și fantezie, un aer de piesă istorică, pe care nu-l are, în timp ce viziunea picturală a primei montări era mult mai potrivită cu cadrul și substanța textului. De asemenea, nu uităm felul cum a fost pus în scenă, în primii ani după 23 August, *Visul unei nopți de vară* (regia Ion Șahighian, decoruri și costume

Mircea Marosin şi Valentina Bardu). Folosind cele trei planuri de realităţi ale textului shakespearian, poporul (cu tipurile acelea atît de caracteristice de meseriaşi şi muncitori) ; nobilimea ateniană şi personajele mitologice — montarea a diferenţiat plastic aceste serii de personaje, îmbrăcînd pe meseriaşi în vestminte realiste, dar şi acestea văzute foarte plastic, iar pe nobili înfăţişîndu-i ca nişte statui (actorii erau îmbrăcaţi în maiouri albe, ce cuprindeau pînă şi mîinile, şi drapaţi cu mantii de catifea), în timp ce personajele mitologice păreau a cobori din basme. (Ne-a rămas în minte pînă astăzi mantia îmbinată din frunze a lui Oberon, în care se întrupa astfel duhul pădurii sau acel aşa-zis „păduroi" din basmele noastre. Aici, autoarea costumelor s-a folosit de ideea lui Bakst, care în *Spectrul Rozei* a creat pentru eroul visat de bătrîna care îşi recheamă tinereţea, un costum din mari foi de trandafir, diferit colorate.)

Unele spectacole (mai ales acelea inspirate din viaţa ţărănească sau din basmele noastre populare) arătau însă că pictorii noştri scenografi par a nu şti de existenţa unui Luchian, Petraşcu, Pallady, Brîncuşi, Paciurea şi a întregii noastre arte plastice moderne, una dintre cele mai înzestrate în privinţa coloritului, a acelui colorit care s-a ridicat la neîntrecute şi vii armonii, ajungînd uneori şi în sculptură la un decorativism în sensul imaginaţiei populare. Coloritul frescelor de la Voroneţ şi al altor monumente a rămas — cu foarte rare excepţii — o taină pentru scenografii care îndrăzneau totuşi să monteze piese cu personaje din epoca lui Ştefan cel Mare şi Petru Rareş. Aceste observaţii, care se aplică trecutului, sînt în parte încă valabile. Documentaţia este încă insuficientă, în cele mai multe cazuri. Chiar pentru piesele din viaţa ţărănească de azi, cu marile ei prefaceri, ce inspiratoare ar fi o vizită la Muzeul N. Minovici, unde interioarele sînt orînduite ca nişte locuri pentru oameni vii, nemaivorbind cît de sugestivă este atmosfera gotică tîrzie şi de Renaştere în cealaltă clădire, construită în stil Tudor şi mobilată cu minunate obiecte de stil de către D. Minovici. Documentarea, atît de necesară celor care realizează un spectacol, şi căreia ştim cîtă atenţie îi dădeau un Stanislavski şi colaboratorii săi, o avem uneori foarte la îndemînă şi totuşi nu o folosim.

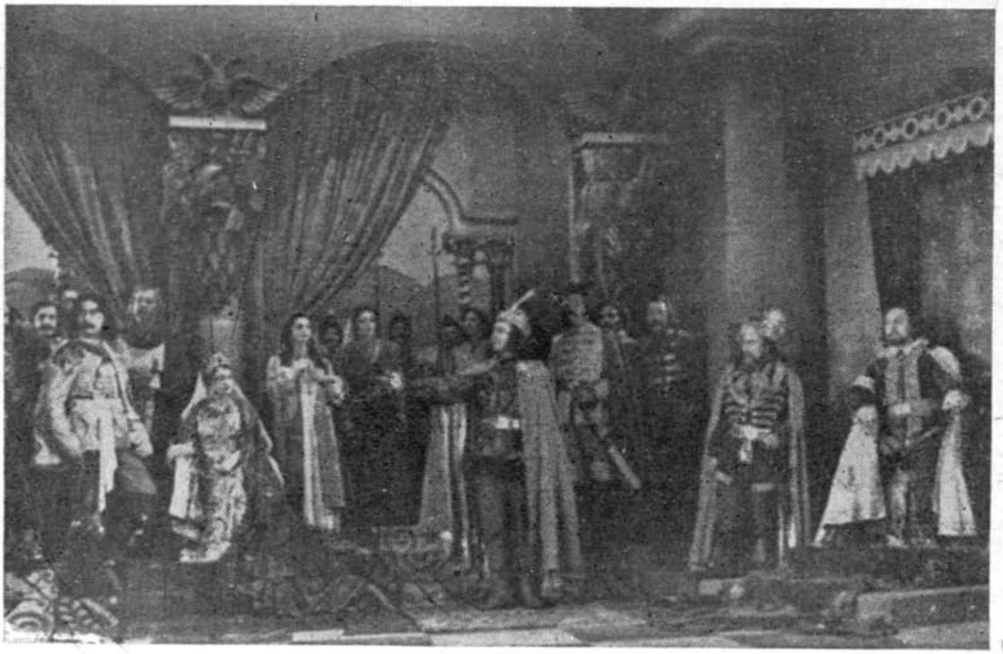
Şi fiindcă sîntem pe calea amintirilor legate de ceea ce se face şi ceea ce nu se face în scenografia noastră, să menţionăm cîteva realizări semnificative, peste care s-a trecut cu vederea, deşi ar fi meritat o largă preţuire. Montînd piesa *Mitrea Cocor*, W. Siegfried a folosit nespus de just şi inspirator unele elemente din arta noastră populară şi cultă. Astfel, cîmpul vast şi gloduros — de unde porneşte eroul lui Mihail Sadoveanu — cu copaci răsfiraţi în pustietatea aceea cenuşiu-gălbuie, creînd o atmosferă de apăsare şi tristeţe, era o reinterpretare a peisagisticii lui Ion Andreescu, maestrul care a descris cu atîta vigoare şi adevăr mizeria şi tristeţea vieţii de la ţară, în epoca de împilare, epocă pe care a apucat-o în adolescenţa sa şi bietul Mitrea Cocor. Această îmbinare a viziunii literare sadoveniste cu viziunea plastică a lui Ion Andreescu a servit de minune sensul spectacolului. Iar cortina specială, făcută pentru acelaşi spectacol, cu elemente decorative caracteristice artei populare (conţinea anumite desene florale şi geometrice, ce evocau într-un mod netăgăduit viziunea coloanelor fără sfîrşit ale lui Brîncuşi), a pregătit vizual spectatorii pentru atmosfera în care s-a desfăşurat acţiunea.

O valorificare a arhitecturii noastre, a stilului moldovenesc, îmbinare de bizantin şi gotic, a întreprins-o în condiţii optime, accentuînd elementele cu adevărat decorative, Mircea Marosin în *Răzvan şi Vidra* (regia Ionel Olteanu). Mai ales, sala palatului domnesc din ultimul act, cu jocul acela de coloane, uşi, ferestre şi scări, inspirat de Cetăţuia Iaşilor, a redat monumentalitatea şi armoniile vechii arhitecturi. În *Apus de soare* (regia : Marietta Sadova ; decoruri şi costume : M. Marosin), datorită poate şi scenei prea mici, exteriorul din primul act nu a mai avut monumentalitatea cuvenită, chiar dacă prin costume, prin gruparea personajelor şi mişcarea lor s-a dobîndit un real progres în viziunea plastică a spectacolelor noastre. Credem că în montarea piesei *Despot-Vodă*, am văzut în schimb un interior cu o uşă gotică (canaturi de lemn şi trei cercuri sau triloburi înscrise în partea superioară a ogivei), care, lipsită de alte elemente ajutătoare, nu avea nimic sugestiv, părînd o uşă din sălile gării Iaşi, construită, după cum se ştie, în stil gotic. Dacă uşile gotice, atît de caracteristice stilului moldovenesc, Marosin le valorifică în genere atît de just, iată un caz cînd un detaliu arhitectonic, lipsit de atmosfera specifică, nu-şi atinge scopul.

De altfel, îmbinarea dintre elementele arhitectonice şi cele picturale este foarte anevoioasă pe scenă, unde se cere o anumită decorativitate, cu proporţii şi armonii specifice. Uneori, costumele nu sînt legate plastic cu arhitectura şi mobilierul (la *Apus de soare*, fundalul roşu al sălii tronului făcea să se piardă coloritul unora dintre costume, tot roşii ; de asemenea înseşi îmbinările costumelor, purtate de personajele diferit grupate, nu erau totdeauna armonizate) şi pictorul scenograf nu se gîndeşte îndeajuns la faptul că actorii, mişcîndu-se şi grupîndu-se în mod variat, schimbă valorile coloristice ale costumelor ce trebuie să fie mereu valabile în spaţiul scenic. De aceea, costumele se cuvine a fi concepute în funcţie de toate decorurile şi cu toate mişcările şi grupările actorilor. Decorativitatea scenică îşi are regulile ei, ca şi pictura monumentală, căci realismul scenic cere alegere, accentuare, renunţare la unele detalii migăloase şi neexpresive în cadrul scenei, adică stilizare, termen adesea neînţeles şi asupra căruia va trebui să se discute mai temeinic.

Ne vin în minte şi alte spectacole a căror scenografie ar trebui adusă în discuţie. Nu uităm că şi M. H. Maxy a trecut prin acest domeniu al scenografiei (*Cîntăreţul tristeţii sale* de Dimov), iar Perahim chiar în mod mai stăruitor (*Tînăra Gardă* de Fadeev, *Ris şi lacrimi* de S. Mihalkov, cu elemente de commedia dell'arte şi *Ich leb*, unde arborii aceia desfrunziţi, aproape golaşi, sugerau atmosfera apăsătoare şi nimicitoare a fascismului, combătut de eroii piesei). Regretăm că directorii de teatre şi regizorii dintre cele două războaie mondiale nu s-au gîndit să ceară unui Petraşcu, Pallady sau Tonitza să facă decorurile la vreo piesă adecvată, toţi aceşti trei maeştri ai picturii romîneşti avînd virtuţi decorative care ar fi fost prielnice decorului teatral şi costumului. Regretăm că nici astăzi nu se face apel, măcar din cînd în cînd, la pictorii de seamă (Ciucurencu, Baba, H. Catargi, Perahim, Labin, St. Constantinescu, I. Mirea etc.), spre a îmbogăţi viziunea scenografică, deşi ştim că lucrul nu este uşor, scenografia cerind mai mult decît nişte strălucite schiţe. Sîntem plini de încredere în posibilităţile decorative ale unor absolvenţi ai institutelor noastre de artă (dar, aparent curios, nu totdeauna în ale acelora care au urmat acolo scenografia, ci în ale unor elevi ai lui Ciucurencu, ca Cilievici şi Nicodim, sau în ale lui Lazăr Iacob, care, în compoziţiile-studii prezentate la recenta expoziţie a absolvenţilor, au dovedit cu prisosinţă simţămîntul spaţiului, legătura între planurile diferit colorate, precum şi ritmicitatea decorativă necesară viziunii scenice). Despre toate acestea s-ar putea spune multe, precum şi despre activitatea mai mult sau mai puţin creatoare a unor artişti mai vechi şi mai noi. Scenografia unor artişti ca Traian Cornescu (recenta montare a piesei *Vlaicu Vodă*) ; Şt. Norris

Scenă din „Vlaicu Vodă" actul II (decor de Traian Cornescu)



(remarcabil în montarea unor piese de O'Neill, ca şi a piesei *Pentru cei de pe mare* de Lavreniev, fiind adesea însă mai mult arhitect decît pictor); Th. Kiriacoff-Suruceanu *(O noapte furtunoasă*, reprezentată la Opera de Stat, spectacolele de la Iaşi realizate în colaborare cu Ion Sava); A. Brătăşanu (care a avut o reuşită la spectacolul cu *Cei din Dangaard*, spre deosebire de spectacolul cu piesa *Matei Millo);* M. Rubingher *(Hoţii* de Schiller) ; Liviu Ciulei *(Toţi fiii mei* de Arthur Miller); Marga Ene *(Frumoasa adormită* de San Secondo) ; Lebas *(Trenul blindat* de Vs. Ivanov), ca şi costumele pentru numeroase piese, făcute de Cella Voinescu, şi debutul, în acelaşi domeniu, al Lidiei Pincus (costumele la *Cei trei muşchetari)* ar merita să fie amplu discutate, împreună cu realizările scenografice ale celor trei artişti, aflaţi actualmente în cea mai intensă creativitate: W. Siegfried, Mircea Marosin şi Toni Gheorghiu (autorul scenografiei la opera *Ion Vodă cel Cumplit*, unde a valorificat elemente din decorativitatea monumentelor bucovinene, precum şi al scenografiei la *Vrăjitoarele din Salem*, unde, în actul anchetei judiciare, a găsit interesante soluţii arhitectonice).

Iniţiativa revistei „Teatrul" de a se comenta cu regularitate scenografia spectacolelor noastre răspunde unei vechi şi din ce în ce mai accentuate cerinţe.

Petru COMARNESCU

clar...

INVITAŢIE LA SOBRIETATE. — Dar nu putem fi de acord cu stereotipizarea plecărilor la luptă cu nelipsitele marşuri războinice, după cum credem că dramatismul interior aşa de pregnant reliefat în scenele de la închisoare, a fost importunat de acordurile muzicale care se auzeau din depărtare. Un plus de discreţie nu ar dăuna.

(Cronică nesemnată la Horia — *Teatrul Naţional, Iaşi. „Flacăra Iaşului", nr. 3141.)*

ANALIZA PERSONAJELOR. — Evoluţia lui Mircea Aldea poartă puternic amprenta mediului şi a împrejurărilor de viaţă pe care nu a fost în stare să le stăpinească, dar de care s-a lăsat stăpînit, capabil doar de revolte platonice, urmate de searbede şi comode compromisuri.

(I. Friduş, în cronica la Gaiţele — *Teatrul de Stat, Birlad.* „Flacăra Iaşului" nr. 3165.)

...obscur

FINĂ EXPLOATARE... LA SÎNGE ! ? — Piesa este o satiră şi o satiră specific franţuzească. Spune acest lucru ceva ?

— Da, această piesă *nu trebuie jucată la comedie*, nu este îngăduit *să se lucreze pe replică* şi să se recurgă la poante ieftine. Trebuie jucată — întrebuinţez o expresie profesională — *la sînge, un joc de fină exploatare a situaţiilor date* şi de demascare a situaţiei generale politice din Franţa de azi, pe care Sartre ne-o prezintă pe neocolite, direct.

(Interviu cu Constantin Anatol, despre Nekrasov — *Teatrul Naţional Cluj. „Făclia"*, nr. 3116.)

PRETEXT ORIGINAL DE... CRONICĂ. — Poate că totul porneşte de la *ideea inspirată şi puţin ciudată* pe care este construită piesa — *căci, în genere, toate lucrările dramatice ale lui Sebastian au ca punct de plecare o idee, un pretext original.*

(Magdalena Focşa, în cronica la Steaua fără nume — *Teatrul Naţional „I. L. Caragiale". „Informaţia Bucureştiului", nr. 1002.)*

TREIMEA SINGURULUI CONDEI. — Printr-o fericită întîmplare, el (Sartre) reuneşte — *într-un singur condei* — un *gînditor* frămîntat, un *critic* tăios şi un *literat* de gust.

(I. Ulmaru, în avancronica la Nekrasov — *Teatrul Naţional Cluj. „Făclia", nr. 3116.)*

Rectificare. Programul la **Vlaicu Vodă,** din care am extras un pasaj în numărul 6/1956 al revistei noastre, aparţine Teatrului Naţional din Craiova şi nu Teatrului Armatei din Bucureşti, cum din eroare s-a indicat.

DEBUTURI ÎN CRITICĂ

Decorul şi cronica dramatică

Zile şi nopţi de chinuitoare căutări, clipe măreţe de inspiraţie, schiţe şi machete, executate şi apoi distruse ca necorespunzătoare, sugestii regizorale şi idei noi ce schimbă fundamental sau parţial prima viziune, trecerea de la hîrtie la realitatea existenţei scenice, generalele, emoţia premierei şi succesul spectacolului, lupta împotriva degradării cadrului plastic — iată tot atîtea momente din viaţa de zi cu zi a decoratorului, servitor umil dar absolut necesar al artei spectacolului teatral.

Nu merită el, oare, din partea criticului, o atenţie egală cu aceea acordată celorlalţi realizatori ai spectacolului ? Nu poate deveni criticul, un prieten inteligent şi cult al decoratorului, un sprijinitor şi un îndrumător al muncii acestuia ? Nu este dator criticul să informeze pe spectatori, dezvoltîndu-le şi îndrumîndu-le cu competenţă gustul artistic ? Se poate nega sarcina lui de iniţiere a publicului în taina transmiterii mesajului artistic prin decor, fie că acesta are ca scop obţinerea iluziei scenice sau amplificarea efectului raţional de distanţare ?

Prin activitatea ei de zi cu zi, critica teatrală ar trebui să răspundă în mod afirmativ la aceste întrebări. In loc să-şi îndeplinească însă misiunea, cronicile dramatice oferă spectatorului cîteva rînduri de generalităţi placide, adevărată „apă de ploaie", iar asta, numai în cazul cînd criticul îşi aduce aminte de decorator.

Dacă o astfel de cronică nu spune nimic spectatorului, închipuiţi-vă ce înseamnă lectura unor atare materiale pentru decorator. La ce concluzii îl poate duce formularea unor opinii critice şablon asupra creaţiei sale ! Cîtă mîhnire şi neîncredere în competenţa criticii — dar, în schimb, nici un imbold spre noi căutări şi experienţe îndrăzneţe — îi dau asemenea cronici !

Iată cum iese astfel în evidenţă, în mod clar — au mai arătat-o Liviu Ciulei şi Toni Gheorghiu în paginile revistei „Teatrul" — partea de vină ce revine criticii în instaurarea, pînă mai ieri, la noi a platitudinii şi naturalismului în arta decoratorului, în crearea unei atmosfere lipsită de căutări creatoare, generată tocmai de posibilitatea etichetării acestor căutări de vreun condei critic, drept formaliste. Se poate oare obiecta că anumite spectacole cenuşii, conformiste, corecte au imprimat şi criticii un caracter cuminte, o eschivare în faţa problemelor artei decoratorului ? Considerăm că tocmai împotriva acestei corectitudini, împotriva acestei plate cuminţenii, care este cel mai primejdios inamic al adevăratei arte, trebuia să ia poziţie critica şi, în primul rînd, cronicarii dramatici. Dar, fireşte, nu au făcut-o.

In ultima vreme, se simte un puternic reviriment în arta decoratorilor noştri, atît în domeniul creaţiei, cît şi în domeniul teoretic. Realizările lui Alex. Brătăşanu, Liviu Ciulei, Toni Gheorghiu, Mircea Marosin, sau cuvîntul lui Liviu Ciulei şi Toni Gheorghiu în paginile revistei „Teatrul" o dovedesc cu prisosinţă.

Dar oare se simte acest suflu nou şi în cronica teatrală ? Nici gînd !

Deşi tînără, revista „Teatrul" nu este lipsită de prezenţa nefastă a unor cronici dramatice şablon, aidoma celor ce apar în ziare. În primele cinci numere ale revistei, alături de mai mult sau mai puţin argumentate şi ample analize ale artei actorului şi regizorului, cronicarii dramatici : Fl. Potra (*Alcadele din Zalamea* — Sibiu, *Invăţătoarea* — Tg. Mureş, *Cu* *dragostea nu-i de glumit* — Sfîntul Gheorghe); Al. Popovici (*Liceenii* — Oradea); I. Negoițescu (*Despot Vodă* — Teatrul Armatei); Livia Marin (*Trenul poate fi oprit* — Petroșani) „acordă" cel mult opt rînduri decoratorului. Exceptînd aprecierile concrete și pline de substanță, deși reduse ca spațiu, făcute de către Rodica Gheorghiu (*Cupa răsturnată* la Teatrul Național „I. L. Caragiale"), celelalte cronici apărute, deși se ocupă de toți ceilalți creatori ai unui spectacol, nu amintesc nimic despre decorator.

Citind toate acestea, am fost tentat, pentru moment, să conchid că genului cronicii dramatice nu-i este proprie o analiză temeinică a creației decoratorului, ci doar formularea numelui acestuia, însoțit, la zile mari, de cîteva observații — maximum opt rînduri; că această analiză poate fi făcută doar de cronicarii plastici, în cadrul unor eseuri, studii sau altor genuri critice, mai ample.

Dar poate fi mulțumitoare o astfel de concluzie, întemeiată totuși pe o situație de fapt? Nu! Nu este nici rațională, întrucît nu răspunde adevăratelor necesități actuale ale criticii, nu răspunde datoriei criticului față de artist și spectator și încrederii anticipate pe care aceștia i-o acordă.

Are cronicarul nostru suficientă pregătire profesională, suficientă competență? De acest lucru se îndoiesc atît spectatorii mai luminați cît, mai ales, decoratorii. Aceștia din urmă, după numeroase și zadarnice apeluri adresate cronicarilor, în care-și cereau și ei dreptul de a exista în cronică, au ajuns la soluția propusă în nr. 5 al revistei „Teatrul", de Toni Gheorghiu: să scrie tot decoratorii, despre arta confraților lor, pentru ca să mai învețe și criticii cîte ceva... Iată o situație dificilă, ce trebuie să dea de gîndit cronicarilor dramatici, dar mai ales celor ce răspund de pregătirea viitorilor critici.

O altă cauză a rămînerii în urmă a cronicii față de cerințele publicului și ale artistului este goana după operativitate. Cu textul citit și cu o singură vizionare, la premieră, criticul se încumetă să înfrunte nemurirea în coloanele ce, cu atîta generozitate, îi stau — virgine — la dispoziție. Astfel, ce i se poate adresa creației bietului decorator din partea unui critic-spectator grăbit, care urmărește doar intriga și jocul actorilor preferați, rămînînd surd la tonurile mai joase ale plasticii, decît aprecieri în doi peri, simple etalări de impresii?

Atîta vreme cît cronica dramatică nu va reflecta cu fidelitate procesul spectacolului, în toată complexitatea sintezei lui, acordînd locul cuvenit tuturor coautorilor săi — în speță, și locul ce, pe merit, se cuvine decoratorului —, atîta vreme cît nu va analiza competent creația acestuia ca o componentă a spectacolului, ca o valoare artistică intrinsecă, cronica nu-și merită numele, nu poate constitui un valoros document de creație; ea se poate numi cel mult opinie critică, observație, schiță, referat sau causerie.

Nu intenționăm să intrăm în controversa cu privire la locul decoratorului în arta spectacolului, ce pare să se schițeze, după cele trei intervenții publicate, la rubrica „Puncte de vedere", în nr. 2, 4 și 5 din revista „Teatrul". Totuși, vom încerca să precizăm măcar parțial poziția noastră.

Radu Stanca socotește arta decoratorului teatral nu numai ca fiind de origine extrateatrală, dar chiar antiteatrală, prin faptul că e o artă plastică, în timp ce teatrul „urmînd o distincție estetică, devenită clasică încă de la Lessing, aparține artelor poetice sau muzice"; de aceea, socotește că arta decoratorului „în nici un caz nu are dreptul să se ridice la o valoare de comunicare specifică".

Indiferent de originea ei extrateatrală (să nu uităm că și literatura dramatică și arta actorului au o origine extrateatrală, dar fără „valoarea lor de comunicare specifică", teatrul nu ar putea să existe); indiferent de distincțiile estetice devenite clasice (nu de la Lessing, întrucît acesta subliniază avantajul artei teatrale ca sinteză și echilibru între artele poetice și cele plastice — vezi „Hamburgische Dramaturgie" nr. III din 8 mai 1786), indiferent de formele ei bogate sau simbolice de manifestare —, arta decoratorului ocupă un loc organic în spectacolul modern; acest lucru îl dovedesc căutările din teatrul ultimilor 80 de ani, nu numai cele legate de tendința indirectă de exhibare a regizorului prin decorator, ci, mai ales, cele adevărate și înnoitoare, ale marilor regizori ai veacului nostru, Stanislavski și Brecht, ca și colaborarea rodnică teatrală a acestor regizori cu decoratorii lor Simov, Dmitriev și, respectiv, Gaspar Neher.

Pentru o astfel de artă a decoratorului, devotată spectacolului și unității acestuia, pentru un decorator-regizor, cum preconiza Stanislavski, un decorator dotat cu simțul armoniei spectacolului și cu modestie creatoare, un decorator colaborator al regizorului și coautor al spectacolului, care prin creația sa să întărească valorile cuvîntului și mișcării — pentru un astfel de decorator merită să militām în arta spectacolului nostru realist-socialist.

Bujor T. RÎPEANU

însemnări

A fost, poate, o răsplată...

Sfîrșitul a găsit-o pe Maria Filotti în picioare, în plină luptă, jucînd rolul covîrșitor din *Citadela sfărîmată* pe scenă, și turnîndu-l, în același timp, pe platoul cinematografic.

Dacă un artist mare trebuie să aibă și o rezistență neobișnuită, cred că Maria Filotti, alături de cealaltă mare artistă a noastră, de Lucia Sturdza Bulandra, a fost una din cele mai dîrze muncitoare, una din cele mai ambițioase și mai întreprinzătoare naturi ale scenei romînești. Repetițiile istovitoare, cu zeci de reluări ale fiecărui fragment, în curentul și prăfăria de pe scenă, sau în turnee, în condițiile neomenești pe care le găseau actorii în multe din teatrele provinciale dărăpănate, neîncălzite, fără cabine, n-au potolit niciodată focul sacru al Mariei Filotti. Aceste turnee i-au fost o școală aspră de energie și de vigilență.

Impresarii, precum și agenții teatrali locali nu erau întotdeauna oameni cinstiți. Proprietarii de hardughii înghețate, cum erau multe din teatrele provinciale, își închiriau sălile pe sume enorme. Uneori, se juca cu săli rase, dar trupa nu-și scotea nici bugetul, deoarece la intrare, după ridicarea cortinei, funcționa „căciula" impresarului și a agentului, care se deșerta apoi, în tăcere, în propriile lor buzunare. De aceea, multe erau orașele în care artista trebuia să se împartă între scenă și neplăcerile administrative, sau să îndrepte, cu alergătura ei pe la autorități și instituții, o rețetă insuficientă, smulgînd, cu dîrzenia ei, de la gura sobei zeci de mii de spectatori pentru arta actorilor romîni, amintind în același timp autorităților locale că au și datorii culturale.

Pînă acum 10—15 ani, prinsese rădăcini în Teatrul Național un obicei, ca actorii să fie pensionați cam pe la 55 de ani, ba chiar și mai de timpuriu, dacă împlineau cei 30 de ani legali de serviciu. Se știe că arta actorului de-abia după această vîrstă își atinge perfecțiunea. „Politicienii" nu se încurcau însă în asemenea considerente; ei aveau nevoie să se facă locuri pentru plasarea femeilor tinere, chiar dacă ele erau certate cu arta. Așa s-a întîmplat că, în 1937, la capătul celor 30 de ani de carieră — 30 de ani de strălucire pe scena Naționalului — Maria Filotti, creatoarea a peste o sută de roluri de mare avînt romantic, sau de neîntrecută feminitate, de la comedie pînă la tragedie, s-a văzut *pensionată* și trimisă să se odihnească. Artista s-a oprit, cu răsuflarea tăiată, în poarta teatrului pe care-l părăsea și, în minte, i s-au învălmășit toate întruchipările pe care le însuflețise pe scenă. Neera, Vidra, coana Joițica și coana Veta, Doamna lui Eremia, Ioana Boiu, sau Elisabeta, regina Angliei, Ana Karenina, Hedda Gabler și Femeia Mării... au venit să-i facă reverențe la plecare. Aplauzele din serile de febră și beție ale premierelor i-au umplut în clipa aceea urechile cu muzica lor cerească; jerbele de flori care i-au omagiat succesele au căzut ca o avalanșă multicoloră în peisajul luminos al amintirii. Și a simțit că totul s-a sfîrșit.

Dar chiar în clipa următoare, ea și-a adus aminte, poate, de cuvintele pe care i le scrisese profesoara ei, Aristizza Romanescu, pe fotografia ce i-a dat-o cînd eleva și-a încheiat cursurile la conservator: *„Curagiu și înainte"*. Aceste cuvinte îi fuseseră îndreptar de viață Mariei Filotti. Greutățile n-au înfricoșat-o niciodată. Munca n-a speriat-o. Și chiar din clipa cînd a părăsit Teatrul Național ca pensionară, Maria Filotti n-a mai avut alt gînd decît propriul ei teatru. L-a realizat după doi ani. Și dacă n-a putut să joace numai ceea ce ar fi vrut, într-o sală mică, cu o scenă liliputană (cum era cea din Sărindar), într-un teatru care n-avea alte mijloace de existență decît costul biletului de intrare plătit de spectatori cu gustul deformat de farse și piese bulevardiere, dacă n-a putut să înscrie în repertoriul *propriului său teatru* toate piesele de înaltă ţinută artistică, pe care întreaga sa carieră ne dădea dreptul să credem că le preferă, ea a jucat totuşi pe Molière şi pe Bernard Shaw, cum şi pe Alecsandri, N. Kiriţescu, Mircea Ştefănescu...

Deschizîndu-şi teatrul său „pe o scenă obscură pe care diferite iniţiative îşi frînseseră gîtul" — cum a spus undeva Al. Kiriţescu —, Maria Filotti s-a înconjurat de elemente tinere, în care maestra întrezărise un destin artistic înfloritor. Mihai Popescu, Radu Beligan, Irina Răchiţeanu, Marcel Anghelescu, Ninetta Gusty de-acolo şi-au luat zborul. Caragiale a scris odată: „Teatrul în care joacă actorii bine, acela este adevăratul teatru...". Maria Filotti cunoştea acest adevăr, de aceea prima ei grijă a fost să dea spectacole de un nivel ridicat. De aceea, a poftit rînd pe rînd în distribuţiile sale, aproape pe toţi maeştrii scenei romîneşti.

Amintindu-şi de o veche pasiune: teatrul romînesc, marea comediană şi-a deschis prima stagiune cu un „spectacol Alecsandri", în care ea a jucat pentru întîia oară pe „Coana Chiriţa".

*

Nu este de prisos să stăruim asupra acestei pasiuni a Mariei Filotti pentru literatura dramatică originală. Ea datează încă din anii conservatorului, „cînd îşi permitea să se prezinte la examene cu scene din piesele lui Haralamb Lecca..., cînd programul de producţie se alcătuia aşa cum se alcătuia", a spus preşedintele Societăţii autorilor dramatici la banchetul pe care societatea l-a oferit artistei în anul 1927, în semn de recunoştinţă pentru cele 30 de roluri pe care le jucase în piesele romîneşti numai în primii ei 20 de ani de carieră. „Cîtă muncă spre a juca în piesele celor ce reuşeau să mai forţeze uşile Teatrului Naţional, piese scoase repede de pe afiş" — spunea mai departe acel preşedinte.

Maria Filotti era una dintre cele mai culte artiste, însufleţită de un cald patriotism. Asumîndu-şi un important rol cultural, ea se mîndrea să desţelenească ogoare, să promoveze literatura dramatică originală. Cred că un exerciţiu statistic pe marginea rolurilor jucate de artiştii mari ar fi foarte grăitor: el ar spune în chip convingător, care a fost atitudinea acestora faţă de teatrul original, sau, în orice caz, cît de folositori au putut să-i fie.

*

Ca directoare de teatru, poate că Maria Filotti n-a izbutit să conducă numai cu surîsul pe buze. Conducerea ei a fost un zbucium permanent. În timpul luptei, e firesc să te încrunţi. Mulţi colegi îşi amintesc de ea, cea din timpul luptei. Armistiţiile ei erau însă încîntătoare. Minunată amfitrioană şi bună colegă, nu ţinea niciodată supărarea. Zîmbetul îi înflorea în ochi pe neaşteptate. Fire deschisă, directă, îţi spunea în faţă ce gîndeşte.

Cine a cunoscut-o mai de aproape pe Maria Filotti, îşi va aminti nu numai de virtuozitatea artei sale, dar şi de clocotul vieţii ei, care se manifesta uneori exploziv, şi de umanitatea ei complexă, de pasiunea rară cu care iubea teatrul, de dîrzenia cu care revendica întotdeauna cîte ceva, numai în aparenţă pentru ea, dar în realitate pentru alţii: pentru teatrul ei, pentru elevi, pentru colegii de breaslă, pentru familia ei, deoarece, înainte de a fi numai ea însăşi, Maria Filotti a fost profesoară, directoare de teatru, preşedinte de sindicat, mamă, bunică...

Nu ştiu de ce, dar numai sfîrşitul ei mi se pare că nu-i seamănă. Inima-i aprigă s-a oprit *deodată* din bătaie. N-a fost nici o luptă; corpul ei s-a supus cuminte. A fost, poate, o răsplată: destul s-a zbuciumat în viaţă...

A. POP MARŢIAN

16 noiembrie 1956.

Verba volant...

In seara de 28 octombrie 1956, la orele 21,30, am avut plăcerea de a auzi crainicul vestind că emisiunea „Teatru la microfon" va transmite *Fîntîna Blanduziei*. Plăcerea ne-a fost însă curînd tulburată de un scurt „Cuvînt înainte", util şi informativ, dar în care se spunea printre altele că piesa ar fi fost scrisă în anul 1884. Scoţînd din bibliotecă singura ediţie originală a *Fîntînii Blanduziei*, apărută în adevăr, la Bucureşti, Socec, 1884, am aflat chiar pe foaia de titlu, următoarea dedicaţie: „Iubitului meu frate locotenent-colonel Iancu Alecsandri, fost agent diplomatic al Romîniei la Paris, dedic această piesă: *Fîntîna Blanduziei*, compusă la Mirceşti în anul 1883 şi reprezentată la Bucureşti în 22 martie 1884". Semnat: V. Alecsandri. Aşadar, apărută şi reprezentată în 1884, dar *scrisă* în 1883.

Din nefericire, această inexactitate n-a rămas neînsoţită. Vom încerca să consemnăm mai la vale, alese la întîmplare, numai cîteva exemple — care s-ar putea înmulţi la nesfîrşit — de felul aproximativ în care, în zisa emisiune, a fost redat textul celebrei piese.

O primă problemă care se pune este dacă limba unui scriitor de acum aproape o sută de ani trebuie, în ediţii sau emisiuni, modernizată. Părerea noastră este, hotărît, negativă. Înlăturînd particularitățile necorespondente de grafie, editorul sau actorul are datoria să păstreze realitatea fonetică a limbii vorbite în momentul și locul respectiv. Altminteri a procedat cel care a făcut adaptarea radiofonică a *Fîntînii Blanduziei*. Cîteva exemple: *umplut* în loc de *împlut* (I, 1; I, 8), *mîini*, în loc de *mîni* (I, 2), *atuncea* în loc de *atunce* (I, 2), *poruncit* în loc de *poroncit* (I, 2), *pe* în loc de *pre* (I, 4), *veșnic* în loc de *vecinic* (I, 7), *obișnuit* în loc de *obicinuit* (I, 8), *sunt* în loc de *sînt* (I, 8; III, 7; III, 8), *voiește* în loc de *vroiește* (I, 9 de două ori) — dar *vroiești* (II, 5), *păsări* în loc de *paseri* (II, 13), *arzîndul* în loc de *ardentul* (III, 2) etc., etc. Acolo unde pronunțarea unor cuvinte li s-a părut incertă, jenînd rima, autorii versiunii radiofonice le-au suprimat pur și simplu, văduvind astfel versurile de rima lor. Așa s-a întîmplat cu cuvîntul „Zînă" din primul vers al pasajului: „Hebe, tu a lui Joe iubită fiică! Zînă / Ce torni nectarul în cupele cerești; / Tu care cu-o zîmbire în inimi verși lumină" (II, 13) și cu cuvîntul „Zău" din cel de-al doilea vers al pasajului: „Profit de-a mea avere să fac pe placul meu / Sesterții nouă sute îți dau pe Getta... Zău!"

Dacă jertfirea fonetismului original ar putea fi susținută de unii prea pătimași adepți ai limbii literare contemporane, indiscutabil însă că înlocuirea unor cuvinte cu altele, intervenția adică în textul autorului clasic, este un procedeu pe care nimeni nu-l poate admite, nici cînd operația duce la o părelnică îmbunătățire a textului și nici, mai ales, cum s-a întîmplat cel mai adesea în emisiunea discutată, cînd îl sărăcește sau îl denaturează.

Iarăși numai cîteva exemple. In scena a 3-a a actului I, Getta zice, în original, adresîndu-se unei „păsărele oprite noaptea-n crîng": „Aș vrea să zbor la dînsa, rugînd-o: Sorioară, / Mă du, mă du cu tine pe unde-aripa-ți zboară!..." și nu „Mă duc, mă duc cu tine...", cum s-a spus la radio. Diferența de sens e prea evidentă pentru a o mai sublinia.

Valoarea poetică a originalului a fost știrbită prin substituiri ca acestea: „Ea, sclavă, îndrăznit-au a-mi face amenințare, / De moarte... O clipă numai și m-ar fi înjunghiat" (III, 4) în loc de: „O clipă numai eram chiar înjunghiat"; „Ca vulturul spre ceruri pornit în falnic salt, / „O inimă înaltă aspiră la ce-i nalt!" (III, 7) în loc de: „Ca vulturul spre ceruri izbit în falnic salt".

Nu înțelegem de asemenea de ce s-a înlocuit frumoasa zicere romînească plină de parfum cronicăresc: „Apoi, ieșind la lume..." (I, 2) cu „...ieșind în lume".

Este limpede că o emisiune radiofonică, prin specificul ei limitată, nu poate cuprinde întotdeauna în întregime o operă dramatică și că, așadar, unele pasaje, mai mult sau mai puțin ample, urmează a fi extrapolate. Rămîne numai ca alegerea acestora să fie astfel făcută încît să știrbească, pe cît posibil, cît mai puțin unitatea inițială a textului. Pe această linie, socotim că din pasajul

O, bun de pus pe rană,
Incît eu lîngă dînsul uit soarta mea dușmană.
Poet, el cu gîndirea se primblă tot prin nori.

În brațe amoroase căzînd adeseori
Și, pentr-un vers ce saltă pe sprintene dactile,
În loc să guste somnul, preface nopți în zile
Și uită pe Mecena, pe-August, amicii săi,
Pe Roma-mpărăteasa și chiar pe dumnezei.

El vine cîteodată, aici, lîngă fîntînă,
De muza-i drăgălașă condus cu drag de mînă,
Și pe tăblițe de ceară scriind c-un stilețel,
A muzei blînde șoapte ce-aude numai el.

în care, chiar din cea de-a doua scenă a primului act, Gallus îl prezintă pe Horatius, versurile subliniate nu trebuiau excluse. Lipsind ele, caracterul lui Horațiu și viziunea lui Alecsandri ajung la noi lipsite, la rîndu-le, de nobila frămîntare a febrei de creație, precum și de concepția despre locul înalt unde poetul își așază arta.

Nu putem fi în nici un caz de acord cu extrapolări ca (am subliniat cuvîntul omis):
„*Ah*, spune-l. Se vorbește că nimfa Blanduziei" (I, 7); „*Dar* ce-i? Neera! Vine? A și venit?... / he, he!..." (II, 10); „*Dar* cum?... De unde-aflat-au a mea făgăduință?" (II, 11), care ciuntesc versul, atît de perfect, al lui Alecsandri. De asemenea, ciuntesc versul interpolări ca acestea (am subliniat cuvîntul în plus): „Ea te-a poftit la dînsa, *ei*, și cine știe?... Zău" (I, 9); „Și chiar Neera? *Se* poate de-ar vrea blonda Neeră" (I, 10); „Falernum, adă-mi. *Prea* bine. Mă duc la Blanduzia" (III, 2); „Stăpîne... *Da'* cum vroi-t-ai tu, jună, tu să mori?" (III, 7).

Tot specificul teatrului la microfon cere, știm bine — și am admirat adesea unele soluții cu adevărat măiestrite aflate de regizor — înlocuirea unor efecte vizuale cu altele, auditive, tocmai pentru păstrarea atmosferei originalului. De aceea, nu putem fi de acord cu acele modificări ale indicațiilor de regie date de autor, care nu aduc nici un efect radiofonic, ci numai denaturează textul. Exemple : în scena a 9-a a actului al II-lea se spune că sclavii lui Scaur îi ies înainte Neerei „cu brațele pline de flori", pe cînd în text scrie clar : „Cei dinainte, Neera urmată de toți sclavii lui Scaur, care aruncă flori sub pașii săi". Este altceva să stai cu brațele pline de flori și este oricum, altceva, să arunci flori sub pașii cuiva. Imaginea poetică a ieșit de aci sărăcită. Tot astfel, în scena a 13-a a aceluiași act, se spune la radio că „Getta se desprinde din mulțimea sclavelor, urmată de un tînăr care poartă o amforă de aur". Cită deosebire de imaginea grațioasă a Gettei, evocată de Alecsandri : „Getta vine din palat aducînd (ea însăși, *n. n.*) o amforă de aur".

Tot astfel nu putem fi de acord cu denaturarea textului, chiar în scopul dobîndirii unui strașnic efect radiofonic. Astfel, la radio, în scena a 9-a a actului I, Scaur își face intrarea în scenă în mijlocul unui tumult de plesnituri de bici și de văicăreli ale sclavilor biciuiți. Asemenea efecte, complet inexistente în text și tot atît de complet străine spiritului lui Alecsandri, se continuă încă pe întreg parcursul scenei. De ce a fost nevoie de ele ?

Tot aici, autorul versiunii radiofonice a mai găsit încă de cuviință să-l completeze pe Alecsandri, pesemne tot spre a mări contrastul dintre mizeria sclavilor și opulența bogătanului. „Scaur, în haine scumpe...", adus din culise într-o selă purtată de patru sclavi devine, la radio, „Scaur, înveșmîntat într-o măreață togă de mîndru patrician" (!!), ceea ce este o uriașă, dublă enormitate. Dublă pentru că :

Întîi : Există, după calitatea stofei, *toga rasa* (ușoară, de vară), *toga pexa, pinguis* (din lînă păroasă, groasă, pentru iarnă) ; după culoare, *trabea* (toga de purpură, purtată de magistrați în unele ocazii solemne), *toga pulla* (neagră, de doliu) ; apoi *toga praetexta, virilis, candida* etc., dar nicăieri și niciunde nu s-a pomenit vreodată de o „togă (și încă măreață !) de mîndru patrician".

Al doilea : Scaurus, sclav „de Scaurus Emilius din lanțuri liberat", putea să ajungă la oricît de mari bogății, dar numai patrician nu. Într-adevăr, numărul patricienilor, reprezentanții vechilor familii romane, care scăzuse mult în urma războaielor civile, s-a văzut sporit, întîi de legea Cassia a lui Caesar, care „însumă de asemenea în ordinul patricienilor numeroși cetățeni care sau fusese consuli, sau exercitase o magistratură" (Dion Cass. 43, 47), apoi, cam la vremea cînd se petrece acțiunea piesei, de legea Saenia a lui Octavian August, care „împlini de asemenea numărul patricienilor cu îngăduința Senatului" (ibid. 52, 42). Barierele de castă erau încă prea rigide în Roma acelei vremi, pentru a îngădui pătrunderea unui sclav liberat în rîndurile atît de ermetice ale marilor familii romane. Horațiu însuși, fiu de libert, atît de prețuit de către prietenia lui Mecena, membru al unei vechi familii patriciene, era încă departe de a-i fi egal.

Ceva mai multă atenție la amănuntul istoric !

Ceva mai mult respect pentru textul marilor clasici, chiar cînd vorbele sînt încredințate undelor fluente ale văzduhului !

Radu ALBALA

P.S. De ce, cînd se dă numele regizorului muzical, tehnic, de studio etc., nu se dă și numele autorului adaptării radiofonice ?

Moment tragicomic

Am luat cunoștință cu uimire de următoarea întîmplare petrecută aievea la Teatrul de Stat din Timișoara.

S-a pus în repetiție *Strigoii* de Ibsen. Un tînăr actor, nedistribuit, a cerut pentru el rolul Oswald. Regizorul l-a sfătuit, pare-se, să asiste o vreme la repetiții și, pe urmă... se va vedea.

Tînărul actor s-a prezentat mîniat la direcție, solicitînd rolul cu și mai mare ardoare.

— Cunoașteți piesa ? l-a întrebat directorul.

— Nu. Adică, vag. Mai precis, am citit-o de mult.

— Sînteți încredințat că vi se potrivește rolul ?

— Absolut; ori îl joc, ori...

Al doilea „ori" s-a concretizat chiar a doua zi într-o scrisoare extrem de curioasă adresată direcției, prin care tînărul preciza că el *trebuie* să joace Oswald, în caz de nereușită a interpretării obligîndu-se să compenseze, prin rețineri din salariu, pagubele materiale provocate teatrului. Cum pot fi calculate pagubele produse de un eșec artistic, preopinentul nu arăta. Cine știe, poate că era în posesia unei metode originale de asemenea calcul. Prin 1946, am cunoscut un tovarăș dintr-o organizație sindicală teatrală, care se chinuia să facă un grafic cu creșterea nivelului cultural al oamenilor. El însuși își inaugura graficul cu o creştere de numai 14% pe luna octombrie. Calculul era simplu: planul de lectură al stimabilului cuprindea atîtea cărţi, cu atîtea file; cum nu izbutise să citească decît o parte din totalul filelor, omul îşi calculase cinstit procentul şi se pregătea să-l afişeze ca exemplu. Se vede treaba că şi tînărul nostru se gîndea la vreun sistem aşijderea.

Cum însă nici directorul, nici regizorul şi nici alţi factori din teatru nu s-au lăsat convinşi de propunerea... echitabilă de a schimba distribuţia odată fixată, actorul a conceput o nouă epistolă către direcţie, de astă dată în termeni definitivi.

Scrisoarea preciza că, în caz de neacordare a rolului, el, solicitantul nesatisfăcut, va fi extrem de mîhnit şi nu va mai aştepta răspunsul negativ, cea de a doua „prezentă" urmînd a fi considerată drept preaviz din partea sa către instituţie pentru desfacerea contractului de muncă.

Nu ştiu ce s-a întîmplat mai departe. Dar mă gîndesc ce efect comic ar putea obţine un autor într-o scenă cam de acest fel:

Cineva, supărat foc, intră furtunos la direcţie cu o cerere de demisie în mînă şi o trînteşte pe masa directorului.

Acesta o citeşte calm şi scrie apăsat pe colţul foii: „se aprobă".

...Şi mă mai gîndesc că, la urma urmei, nu numai un actor, dar şi un director veritabil de teatru poate obţine astfel, dacă nu un efect comic, pentru că nu acesta e ţelul lui, dar oricum, un efect educativ excelent pentru anumiţi tineri care şi-au pierdut capacitatea de a sta cu picioarele pe pămînt conform legilor gravităţii universale şi legilor — poate mai puţin spectaculoase, dar tot atît de certe — ale comportării civilizate într-un colectiv de muncă.

V. S.

O alternativă

Consultînd un anumit text, e foarte greu de spus dacă autorul lui a fost bine intenţionat sau răuvoitor. În conversaţia orală, lucrul se constată mult mai uşor din cîteva — ca să spunem aşa — imponderabile: intonaţie, gest, privire etc. În scris însă, jocul presupunerilor este absolut liber.

În nr. 3786 din 9 decembrie 1956 al ziarului „Romînia Liberă" un necunoscut — pînă acuma — „pescuitor de perle", iscălind „Lector", caută nod în papură cîtorva colaboratori ai revistei „Teatrul" şi „Contemporanul", pentru utilizarea unor termeni care, cică, nu ar exista şi în „limba vorbită", şi acordă acestor publicişti epitetul — aici ironic — de „inovatori" în ceea ce priveşte „primenirea limbii". Iată termenii incriminaţi: *obsesiv, intelectiv, intenţionalitate* şi, respectiv, *concreteţă*.

Primul cuvînt *(obsesiv)* este des întrebuinţat şi la fel de corect ca şi echivalentul său, *obsedant*. Al doilea, *intelectiv*, poate fi desigur acoperit de expresia *de înţelegere*, deşi se pierde, în felul acesta, o anume nuanţă care vizează exclusiv facultatea specială a minţii omeneşti numită intelect. Chiar dacă eminentul „Lector" are, în aceste două cazuri, o netă preferinţă, nu vedem totuşi de ce n-ar fi mai concesiv (poate că „Lector" preferă termenul... *concedant ?!)* cu cei care manifestă alte preferinţe decît ale d-sale! *Intenţionalitate* este o noţiune clasică în... fenomenologie, de pildă, şi nimic nu o împiedică să cîştige teren în limbajul uzual. (Se poate însă ca eruditul „Lector" să nu fi auzit încă de termenul filozofic *fenomenologie*... În cazul acesta, îl rugăm să ne treacă pe lista „inovatorilor".) Cît despre *concreteţă*, acest cuvînt este fără îndoială de origine recentă, fără a fi creat însă de cel acuzat: termenul răspunde unei necesităţi marcate în limbajul filozofic, fiind îndreptăţit la o circulaţie de specialitate.

După cum se observă, toţi aceşti termeni au o coloratură uşor filozofică; de aceea, înţelegem că pot deveni supărători pentru cei obişnuiţi exclusiv cu alte lecturi. Ignorarea lor sau refuzul de a-i accepta într-un context întru totul clar, indică, din nou, alternativa de la începutul acestor rînduri: avem de-a face ori cu un „lector" bine intenţionat dar mărginit, ori cu unul inteligent dar răuvoitor. Lăsăm eruditului anonim, cerber cu ochi de Argus al ogorului limbii romîne, libertatea de a se declara pentru una din aceste două poziţii, la fel de condamnabile. Deşi preferinţa manifestă pentru „pescuitul" în paginile revistei „Teatrul" arată, cu tot *clar-obscurul* anonimatului, drumul spre adevăr.

Primenitorofil

Pentru conformitate,

Şt. Aug. D.

meridiane

Puncte de reper în evoluția teatrului iugoslav

Teatrul iugoslav contemporan oferă un complex material de studiu prin varietatea și multitudinea problemelor spectacologice pe care le implică, de la repertoriul original, concepțiile scenografice, preluarea moștenirii dramaturgiei clasice pînă la tehnica montării spectacolelor în decor natural. Bogăția de forme, originalitatea punerilor în scenă, repertoriul mișcării teatrale actuale au o stringentă legătură cu bogata tradiție a teatrului popoarelor Iugoslaviei. Mărturie grăitoare a vechimii acestei tradiții este clădirea teatrului din Hvar, construită încă în 1612 și considerată ca prima sală de teatru din sudul slav.

De-a lungul celor 400 de ani, care s-au scurs de la interpretarea primelor mistere în fața bisericilor și pînă azi, în istoria frămîntată a popoarelor din sudul Peninsulei Balcanice, numele unor orașe ca Dubrovnik, Zagreb, Liubliana și mai tîrziu Belgradul s-au păstrat ca acelea ale unor permanente centre teatrale, în care viața teatrală s-a dezvoltat sub impulsul aceleiași rezistențe față de influențele străine expansioniste și al aceleiași tendințe pronunțate de formare a unui repertoriu național.

Inceputurile mișcării teatrale a popoarelor iugoslave datează din sec. XVII și XVIII și sînt marcate de lupta împotriva tendinței de germanizare, proprie claselor dominante. Astfel, deși la Liubliana exista o sală de teatru încă din anul 1765, prima reprezentație în limba slovenă a avut loc abia în 1789, absolutismul lui Metternich străduindu-se să înăbușe germenii unui teatru în limba națională. Aceeași problemă a limbii naționale s-a pus și teatrului croat din Zagreb, unde reprezentațiile în limba croată au fost admise abia în 1840, ca rezultat al luptei dîrze a patrioților croați. In 1841, Belgradul devine capitala Serbiei și viața teatrală se intensifică simțitor, în ciuda lipsei unei săli adecvate de teatru. Abia în 1869, după dureroase peregrinări prin mai multe localuri, s-a construit actualul Teatru Național. In noua sală, a luat ființă un teatru permanent, care a desfășurat o susținută activitate artistică. In 1870 — la un an după înființarea teatrului — se deschide și o școală de artă dramatică. Aceasta a imprimat mișcării teatrale un caracter național romantic.

Toată această îndelungată etapă de dezvoltare, ale cărei începuturi se plasează în secolul XVII și care se întinde pînă în a doua jumătate a secolului XIX, cînd viața teatrală a popoarelor iugoslave își statornicește definitiv drumul ascendent pe un făgaș propriu, este punctată de activitatea rodnică a unor scriitori ca Marin Drjici, Ivan Gundulici, Iovan Sterie Popovici, Kukulevici și alții, a căror operă dramatică, diversă ca gen și problematică, constituie astăzi tezaurul dramaturgiei clasice iugoslave.

Scenă din „Coeforele" de Eschil, la Teatrul Dramatic din Zagreb

Scenă din „Coroana munților" de Rasa Plaovici

In afara pieselor naționale, repertoriul se lărgește cu teatrul lui Molière, Beaumarchais, Goldoni, Ostrovski, Hugo. La sfîrșitul sec. al XIX-lea, în teatrul din Belgrad se produce o cotitură radicală. Romantismul desuet și grandilocvent din interpretare și repertoriu este înlocuit cu un stil realist, inspirat din stilul teatral rusesc, creația artistică ridicîndu-se treptat, la începutul secolului nostru, la un nivel demn de cele mai bune scene europene. In această perioadă, se situează activitatea lui Bronislav Nușici (1864—1938), marele dramaturg clasic, ale cărui lucrări sînt jucate și astăzi pe toate scenele croate și sîrbe. Comedia sa a evoluat de la quiproquo-ul de intrigă la comicul de caracter, al cărui ascuțit sens critic surprinde cu finețe obtuzitatea burgheziei, caracterul ei vetust. Piesele lui Bronislav Nușici (*Doamna Ministru, Doctorul, Familia îndoliată* etc.) reprezintă creația unui desăvîrșit cunoscător al tehnicii dramatice; scriitorul e supranumit „mare magician al rîsului".

Contemporan cu Nușici și la fel de activ în redresarea teatrului sloven din Liubliana, a fost Ivan Kankar (1876—1918), considerat drept cel mai mare poet sloven. El a scris — după cum singur mărturisea — sub influența a două sentimente: dragostea față de cei slabi și umiliți, ura împotriva tiranilor și asupritorilor. „Ca și Maxim Gorki, Kankar caută totdeauna în relațiile dintre oameni — atît de multiple și complexe — acea trăsătură, acel fapt care unește oamenii sau care, cel puțin, poate să-i unească, iar în sufletele corupte de viață, ceea ce rămîne totuși luminos și uman", scrie Marin Matkovici în cartea sa *Ivan Kankar*. Kankar a demascat cu o ironie mușcătoare burghezia slovenă, fățărnicia și corupția ei. Dramele sale *Iakob Ruda, Pentru binele poporului, Slugile* sînt documente artistice fidele ale epocii capitaliste.

*

În anii celui de al doilea război mondial, teatrul iugoslav s-a adaptat condițiilor specifice ale vieții de partizanat; în centre în care odinioară niciodată nu existase o scenă, au activat trupe improvizate. N-a existat unitate militară fără trupă de teatru — și aceste echipe de amatori sau profesioniști, născute în liniile de luptă, au constituit factori decisivi în renașterea vieții teatrale postbelice.

Odată cu sfîrșitul războiului, odată cu instaurarea puterii populare în R.P.F. Iugoslavia, viața teatrală a luat un imens avînt, care se poate traduce în cifre concludente: pe cînd în Iugoslavia dinainte de război existau 14 teatre permanente, azi se numără 65, dintre care 8 în limbile minorităților naționale. Dar ceea ce izbește în primul rînd pe cercetătorul teatrului iugoslav contemporan este deosebita bogăție și varietate a repertoriului. Pe lîngă piesele unor clasici ca Marin Drjici, Ivan Gundulici, Sterie Popovici, Br. Nușici — sau ale autorilor dintre cele două războaie mondiale, ca I. Kankar și Miroslav Krleza —, teatrele acordă o deosebită atenție scrierilor unei întregi pleiade de noi dramaturgi, care se dezvoltă viguros. Colaborarea strînsă dintre tinerii dramaturgi și regizorii și actorii cei mai reprezentativi asigură un puls viu, interesant și divers actualei vieți teatrale.

Personalitatea dramatică dominantă a scenei iugoslave rămîne Miroslav Krleza (n. 1893), scriitor croat contemporan. Hrănindu-se din experiența războiului — un motiv axial al operei sale — Miroslav Krleza a întreprins o vastă epopee dramatică, tragică în esența sa, în cuprinsul căreia confruntă cu luciditate condiția umană a individului în societatea capitalistă, cu neputința realizării sale. Opera dramatică a lui Krleza și-a găsit din fericire și un tălmăcitor fidel care s-o transpună plastic, dezvăluind prin magia scenei, toate nuanțele mesajului său. Acest interpret este Branko Gavella, astăzi una dintre figurile cele mai reprezentative ale teatrului iugoslav. Incepîndu-şi cariera de regizor la Zagreb în 1914, Gavella a adus un spirit novator, în continuă frămîntare, un talent îndrăzneţ în căutare de forme noi.

Dintre reprezentanţii tinerei generaţii de regizori, se impun Bojan Stupika — arhitect, pictor scenograf, autor de scenarii de film — şi M. Miloşevici, care, dovedindu-se cu precădere preocupat de montarea pieselor dramaturgiei iugoslave contemporane, conlucrează intens cu tinerii scriitori.

*

Oglinda cea mai fidelă a teatrului iugoslav contemporan este în primul rînd repertoriul său. Cuprinzînd concomitent teatrul antic, piesele lui Shakespeare şi Molière şi dramaturgia modernă contemporană, cele 60 de scene iugoslave oferă publicului diverse interpretări şi concepţii regizorale, dînd prilejul unor interesante controverse artistice.

Teatrul antichităţii eline ocupă un loc însemnat în activitatea teatrală iugoslavă. Confruntarea noului public spectator cu dramaturgia lui Sofocle, Eschil, Plaut a dat rezultate uimitoare. Teatrul Dramatic din Zagreb a reprezentat *Agamemnon* de Eschil, *Lysistrata* de Aristofan — în timp ce pe scena Teatrului Dramatic din Belgrad au cunoscut un răsunător succes *Antigona* de Sofocle, *Medeea* lui Euripid, *Soldatul fanfaron* de Plaut.

Aceeaşi predilecţie o vădesc teatrele iugoslave pentru Shakespeare şi Molière. De altfel, încă în 1925 Vladeto Popovici constata, în cartea sa *Shakespeare în Serbia*, că interesul faţă de marele Will este la fel de mare în Serbia ca în Anglia. Acelaşi autor, într-un ultim studiu apărut în „Culegerea Facultăţii de Litere", Belgrad, 1951, nota că „acest interes este enorm în Iugoslavia nouă, mai considerabil ca oricînd şi mai intens decît faţă de oricare autor dramatic străin". Printre regizorii consacraţi ai spectacolelor shakespeariene, se numără Bratko Kreft la Liubliana, Branko Gavella la Zagreb, Mato Miloşevici la Belgrad şi alţii. Un remarcabil realizator al decorului shakespearian este Liubo Babici, pictor, profesor la Academia de Arte Frumoase din Zagreb. Ideile sale îndrăzneţe, simplitatea de linii şi culori au dat spectacolelor shakespeariene o linie pură, de o sobrietate remarcabilă.

Interpretarea operelor shakespeariene ridică în faţa teatrului iugoslav problema, nerezolvată încă, a ritmului şi a unităţii spectacolelor, care a suscitat vii dezbateri în presa de specialitate.

In afară de repertoriul clasic european, reprezentat prin Goldoni, Racine, Goethe, Ostrovski, Gogol, Dostoievski, Ibsen, Gorki,

Scenă din „Mincinosul" de Goldoni, la Teatrul din Liubliana

Italijanska komedija v XVIII stol.
GLEDALIŠKI MUZEJ

Scenă din „Dundo Maroe" de Marin Drjici, la Teatrul Dramatic din Belgrad

teatrele iugoslave înscriu în afișele lor piesele mai recente ale literaturii dramatice mondiale. Astfel, au fost jucate de diferite teatre iugoslave toate piesele lui Federico Garcia Lorca, apoi piese de Shaw, Pirandello, E. O'Neill, Giraudoux, Bertolt Brecht, A. Miller, L. Hellman, J B. Priestley, Tennessee Williams, T. Rattigan — pentru a nu cita decît pe dramaturgii cei mai reprezentativi. În ultimii ani, pe scenele din Liubliana, Belgrad și Zagreb s-au montat piese ca *Invitație la castel* de Jean Anouilh, ***Nopțile*** *miniei* de A. Salacrou, *Nunta însingerată* de Federico Garcia Lorca, *Menajeria de sticlă* și *Un tramvai numit dorință de* Tennesee Williams. Dezvoltarea viguroasă, caracterul modern și orizontul larg al teatrului iugoslav, remarcabilul spirit creator vădit de spectacolele sale s-au confirmat prin succesele obținute la Festivalul din iunie 1955 de la Paris, ca și în turneele întreprinse în străinătate.

Valorificînd din plin tradițiile artei spectacologice iugoslave, oferind largi posibilități căutărilor și încercărilor inovatoare, primind sprijinul unei dramaturgii originale ancorată în realitățile de astăzi, teatrul iugoslav își croiește un drum propriu, impunîndu-se prin remarcabilele sale virtuți artistice.

Mira IOSIF

Știri din...

U. R. S. S.

● De curînd în editura Iskusstvo au apărut două cărți dedicate artei scenice. Prima, datorită lui V. Komissarjevski, se intitulează *Hmelev la masa de repetiții* și cuprinde relatări asupra muncii desfășurate de cunoscutul regizor la montarea diverselor spectacole, apoi extrase din caietele de regie, scrisori, cuvîntări, puncte de vedere aparținînd lui Hmelev. A doua carte, culegerea *Măiestria regiei,* continuă discuțiile asupra problemelor actuale ale artei teatrale sovietice, începute în volumul *Probleme de regie,* apărut în 1954 în aceeași editură.

● Teatrul Academic din Leningrad prezintă în cursul acestui an piesa lui M. Sebastian, *Steaua fără nume.*

● Teatrul Armatei Sovietice a inclus în repertoriul său două piese dedicate ostașilor sovietici. Prima, *Caravana,* aparține dramaturgului J. Stok și prezintă un episod din viața marinarilor, iar a doua, datorită scriitoarei V. Panova, *Prizonierii,* reliefează eroismul și bărbăția ostașilor sovietici luați prizonieri în anii Marelui Război de Apărare a Patriei.

● Teatrul de Turneu din Uniunea Sovietică a inclus în repertoriul său piesa dramaturgului spaniol Alejandro Casona: *Arborii mor fără să cadă.* După cum se știe, această piesă a fost prezentată în premieră unională de Teatrul Lensoviet (Leningrad).

Alejandro Casona s-a născut în anul 1903 într-o familie de învățători. S-a pregătit un timp să devină el însuși profesor, apoi a abandonat studiile pedagogice, cedînd pasiunii pentru teatru. In 1930, a început să scrie piese de teatru, iar mai tîrziu a preluat conducerea formației Teatrul misiunii pedagogice, care își propunea să promoveze o artă teatrală educativă.

Prima piesă a dramaturgului, *Sirena pe uscat,* a obținut în anul 1934, la un concurs organizat la Madrid, premiul Lope de Vega. Ricardo, eroul piesei, ajunge la concluzia că viața e searbădă și lipsită de noimă. Ațîțat de propriile sale gînduri, Ricardo părăsește casa părintească, pentru a se refugia în singurătate, undeva pe malul oceanului. Acolo, visînd imposibilul, el încearcă să inventeze o nouă viață. Dar viața de vis plămădită de fantezia lui Ricardo se destramă repede în contact cu realitățile, iar concluzia pe care piesa o impune spectatorului îşi află concretizarea într-o replică: „Oricît de crud ar fi adevărul, el trebuie privit în faţă".

In 1935, Casona termină a doua piesă a sa, *Din nou diavolul*, pentru ca un an mai tîrziu să apară pe afiş a treia piesă a dramaturgului, *Nataşa noastră*, care foarte curînd a ajuns una dintre cele mai iubite şi apreciate lucrări ale lui Casona.

Nataşa noastră reia o temă frecventă în dramaturgia lui Alejandro Casona: atitudinea în faţa realităţilor vieţii. In *Sirena pe uscat*, Ricardo fuge de realitate şi îşi caută refugiu într-o lume utopică. Nataşa înfruntă piepţiş viaţa. Nici greutăţile, nici piedicile nu o pot abate de la drumul ales. Doctor în ştiinţe pedagogice, ea luptă pentru înfiinţarea unei şcoli de reeducare a minorilor, în care să experimenteze noi metode de educaţie. Obiectivul urmărit e concret şi de mare importanţă socială. Pentru a-l realiza, Nataşa munceşte din greu şi înfruntă greutăţile vieţii. La capătul acestei grele lupte, ea va repurta o victorie categorică, transformîndu-şi visul în realitate, spre deosebire de Ricardo, care, în cele din urmă, e nevoit să renunţe la visurile ireale.

Prin piesa *Nataşa noastră*, Casona se înscrie printre continuatorii de frunte ai dramaturgiei spaniole cu problematică socială.

In anii războiului civil (1936—1939), el participă intens la activitatea diverselor ansambluri artistice de front. După 1939, Casona emigrează în Argentina, la Buenos Aires, unde locuieşte şi astăzi.

Departe de patria sa, Alejandro Casona şi-a continuat activitatea literară, manifestîndu-se în acelaşi timp ca militant pe frontul apărării păcii.

Lucrările sale recente: *Doamna zărilor*, *Barca fără pescari* (prezentată de curînd de Ring Theatre al Universităţii din Miami) şi *Arborii mor fără să cadă*, reiau pe planuri noi şi cu aspecte inedite tema raportului între om şi realitatea înconjurătoare, pe drept considerată leit-motiv în opera dramatică a lui Alejandro Casona.

Arborii mor fără să cadă îşi centrează acţiunea în jurul tinerei Marta. Rămasă fără serviciu, pradă disperării, e gata să se sinucidă. Dar în clipele de greu zbucium, o mînă nevăzută îi aruncă prin fereastră un buchet de flori, de care e prins un bilet pe care e scris un singur cuvînt: „Mîine". Buchetul şi bileţelul îi reînvie nădejdile într-un mîine mai luminos şi mai bun... Dar efemerele iluzii se risipesc, pentru ca viaţa de lipsuri şi nevoi să-i pară şi mai grea. Astfel, respingînd categoric minciuna convenţională, dramaturgul pledează concludent pentru adevăr, oricît de greu şi de apăsător ar fi.

Opera lui Alejandro Casona reprezintă o substanţială contribuţie la dezvoltarea literaturii progresiste spaniole. Ea e primită cu deosebit interes de publicul sovietic.

Belgia

● In cadrul unei conferinţe de presă, directorii teatrelor din Bruxelles şi-au expus planurile de repertoriu pentru stagiunea în curs. Astfel, ansamblul de la „Compagnie des Galeries" va prezenta, printre altele, *Antigona* de Anouilh, *Tîrfa respectuoasă* de Sartre. „Compagnie des Galeries" va găzdui anul acesta formaţia Madeleine Renaud-J. L. Barrault, care va prezenta un ciclu de spectacole cu *Cîinele grădinarului* de Lope de Vega şi *Personajul combatant* de J. Vauthier.

În cadrul spectacolelor oferite de „Les Galas Karsenty", vor putea fi vizionate *Speranţa* de Bernstein şi piesa lui Clifford Odets *La bine şi la rău*, care va fi regizată şi interpretată de Raymond Rouleau. Pe aceeaşi scenă, în ciclul „Serile franceze", spectatorii belgieni vor avea prilejul să vizioneze *Verişoara din Varşovia* în interpretarea Elvirei Popescu şi a lui Lucien Baroux, în afara altor spectacole ale repertoriului francez, printre care *Păsările lunii* şi *Familia Arlechin*.

Cît priveşte Teatrul Naţional din Bruxelles, acesta va prezenta *Candida* de Shaw, *Bolnavul inchipuit* de Molière, *Omul cel bun din Sezuan* de B. Brecht ş.a. Continuînd şi în acest an seria matineelor clasice, Teatrul Naţional va prezenta *Bolnavul inchipuit* de Molière, *Bărbierul din Sevilla* de Beaumarchais etc.

Repertoriul formaţiei de la „Rideaux de Bruxelles" prevede pentru actuala stagiune *Henric al IV-lea* de Pirandello, *Orfeu* de Cocteau, *Colombe* de Anouilh şi o nouă piesă a lui Georges Neveux, *Sistemul doi*. Teatrul Mic al aceleiaşi formaţii va monta, printre altele, *Aşteptîndu-l pe Godot* de Samuel Beckett.

R. D. Germană

● In primăvara acestui an, un nou contingent de tehnicieni ai scenei va urma cursul de calificare de două luni, organizat de o comisie specială a Ministerului Culturii, cu ajutorul unui grup de profesori de la diferite instituţii de învăţămînt superior. După cum spun forurile teatrale de răspundere, primele cursuri, care au avut loc în vara anului trecut, au dat foarte bune rezultate. Nu mai puţin satisfăcuţi s-au arătat „elevii" cursului, deşi la început îi cam speriase programul. Intr-adevăr, la prima vedere lista de materii putea să pară rebarbativă: matematici, fizică, electrotehnică, rezistenţa materialelor, desen tehnic, noţiuni de organizare şi administraţie, tehnica iluminatului etc. Desigur, la 40—45 de ani (vîrsta medie a cursanţilor din anul trecut) nu-i uşor să-ţi însuşeşti aceste cunoştinţe. Examenul scris şi oral de la sfîrşitul cursului a fost trecut cu succes de 50 din cei 59 de tehnicieni participanţi. Pe baza experienţei cîştigate, cursul din anul acesta se va desfăşura în condiţii optime. Sînt în pregătire diferite materiale didactice anume destinate tehnicienilor scenei.

● Ultima piesă a lui Nazim Hikmet *A existat oare Ivan Ivanovici ?*, în adaptarea lui Alfred Kurella, va fi prezentată pe scena Teatrului Municipal din Leipzig, sub titlul *Cine este Meyer ?*

● Forurile teatrale din Leipzig vor organiza în cursul acestei stagiuni săptămîni festive internaţionale. Pe cît se pare, şi-au comunicat adeziunea de principiu Burgtheater din Viena, Teatrul Armatei din Praga, Teatrul Evreiesc din Varşovia, Workshop Theatre din Londra şi Teatrul Naţional Popular din Paris.

Norvegia

● Nu de mult, ansamblul Riksteatret-ului (Teatrul de turnee) s-a înapoiat la Oslo din cel mai lung şi mai dificil turneu întreprins vreodată. Şaizeci şi cinci de cătune, însăilate de-a lungul unui drum ce depăşeşte în lungime „distanţa de la Hamburg la Roma" (aprecierile aparţin presei norvegiene), au avut prilejul, datorită acestui turneu, să vizioneze *Hamlet*. Adaptînd spectacolul la condiţiile speciale impuse de turneu, regizorul Johan Borgen şi pictorul scenograf Arne Walentin au creat o serie de decoruri simplificate, a căror instalare pe scenele improvizate solicita totuşi aproape şase ore.

Succesul moral al turneului a depăşit toate aşteptările ; de aceea, conducerea teatrului e decisă să se adreseze şi în viitor dramaturgiei clasice, deosebit de preţuite de spectatorul norvegian.

R. P. Bulgaria

● Din iniţiativa Ministerului Culturii, la Sofia a luat fiinţă un teatru de estradă în limba turcă. Menirea noului teatru este să ridice nivelul calitativ al spectacolelor pe care le prezintă cu regularitate, începînd din 1952, teatrele de estradă în limba turcă din oraşele Kolarovgrad, Ruse şi Haskovo.

Repertoriul noului teatru va fi format din cîntece, dansuri şi piese într-un act.

● Teatrul „Kristiu Sarafov" din Sofia şi-a deschis stagiunea cu premiera piesei *Prima lovitură* de Krum Kiuleavkov. Piesa relatează aspecte de la istoricul proces înscenat la Leipzig lui Dimitrov.

● Repertoriul Teatrului Popular din Tîrnovo prevede pentru actuala stagiune, în afara pieselor *Spre prăpastie* de I. Vazov şi *Onoarea epoleţilor* de K. Zidarov, o dramatizare după romanul lui V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, comedia *Steaua fără nume* de M. Sebastian şi *Bravul soldat Sveik* de I. Haşek.

Anglia

● K. Williams, directorul lui Arts Club Theatre, a preluat recent conducerea unui nou teatru londonez, care va prezenta de predilecţie piese interzise de cenzura engleză. După cum a declarat K. Williams, noul teatru, asemenea teatrelor de club (adică de tip închis), va fi accesibil unui număr limitat de spectatori şi de aceea va fi scutit de controlul cenzurii. In vederea alcătuirii repertoriului, K. Williams a întreprins o lungă călătorie la Paris şi New York, unde a achiziţionat piesa dramaturgului A. Miller, *Vedere de pe pod*, pe care speră să o poată reprezenta pe scena noului teatru, întrucît cenzura engleză nu a permis pînă acum montarea ei de către teatrele obişnuite.

● Infirmînd pronosticurile pesimiste ale multor oameni de teatru englezi, *Vrăjitoarele din Salem* a lui A. Miller repurtează un răsunător succes pe scena Teatrului Royal Court. Spectacolul a trezit un puternic ecou în presa britanică. Cronicile publicate caracterizează piesa lui A. Miller drept „cea mai impresionantă lucrare dramatică din cîte i-a fost dat Londrei să vadă în ultimii ani".

● Şcoala de teatru de pe lîngă compania Bristol Old Vic oferă viitorilor actori, pe lîngă pregătirea teoretică adecvată, două condiţii deosebit de prielnice dezvoltării lor artistice : sprijin şi îndrumare din partea corpului profesoral al secţiei de teatru de la Universitatea din Bristol — în treacăt fie spus, unica secţie de acest fel din ţară — şi posibilitatea de a dobîndi experienţă practică, jucînd, în condiţiile şi ambianţa normală a spectacolelor obişnuite, pe scena celui mai vechi teatru englez, Theatre Royal (aci, mai poate fi văzută cabina uneia din cele mai renumite actriţe din pragul secolului al

XIX-lea, Mrs. Siddons). De asemenea, școala de teatru are dreptul să utilizeze pentru spectacolele ei scena experimentală a secției de teatru a Universității.

Cursul de actorie prevede doi ani de studiu ; cel de tehnică scenică durează un singur an, deoarece în cadrul lui se urmărește să se dea studenților doar deprinderile practice cuvenite, absolvirea prealabilă a unei școli superioare de artă fiind, în cazul lor, obligatorie. Școala funcționează de nouă ani. Primește anual 150—200 de cereri de admitere ; în urma unei selecții serioase, sînt admiși doar 14 studenți la actorie și 12 la tehnica scenică. Numărul limitat de studenți din fiecare clasă permite profesorilor să se ocupe îndeaproape de fiecare din ei. Metoda de predare se bazează, în linii generale, pe principiile lui Stanislavski.

S.U.A.

● Teatrul Universității din Minneapolis (Minnesota) și-a sărbătorit acum doi ani „nunta de argint". Această activitate de mai bine de un sfert de veac este marcată de o serie de spectacole alese, precum și de alte realizări. Dintre acestea, trebuie relevate : filiala pentru copii a teatrului, care colaborează cu forurile ministerului educației la selecționarea repertoriului ; două companii de turnee — una care dă spectacole în orașele și localitățile din statul Minnesota, pe cînd a doua își desfășoară activitatea exclusiv în școlile superioare din Minnesota și statele vecine ; ateliere proprii de recuzită și decoruri ; în sfîrșit o bibliotecă specială de împrumut, al cărei fond este completat necontenit cu noi lucrări de și despre teatru. Se organizează sistematic cursuri de specializare teatrală pentru profesori și studenți. In fiecare an, are loc un Festival de piese inedite într-un act.

Studenții facultății de filologie dau cicluri de reprezentații în limbi străine. In ultima stagiune, ei au reprezentat *Războiul Troiei nu va avea loc* de Giraudoux, în limba franceză, și *Yerma* de Federico Garcia Lorca, în limba spaniolă.

R. P. Polonă

● Teatrul Popular din Nowa Huta a montat de curînd dramatizarea după romanul *Oameni și șoareci* de Steinbeck.

● Majoritatea teatrelor poloneze au deschis noua stagiune cu cîte o premieră.

Astfel, piesa lui Eduardo de Filippo, *Filumena Marturano*, a văzut luminile rampei pe scena Teatrului Powszechny din Varșovia și a Teatrului Powszechny din Lodz. Teatrul Wybrzeze din Gdynia și-a ales pentru spectacolul inaugural piesa lui J. Anouilh, *Intîlnirea de la Senlis*, în timp ce Teatrul Baltycki din Koszalin a montat dramatizarea după *Dama cu camelii* de A. Dumas.

Austria

● Răspunzind vizitei făcute în Polonia de ansamblul de la Burgtheater, Teatrul Vechi din Cracovia a prezentat la Viena un ciclu de spectacole. Cu acest prilej, au putut fi văzute *Vară în Noan* de Ivakevici și *Demnitate omenească* de Fredro.

Spectatorii vienezi au întîmpinat cu deosebit interes spectacolele ansamblului polonez.

● Televiziunea vieneză a oferit spectatorilor ei două reprezentații date de Teatrul de umbre din München, condus de Irmingard Freyburg. Prin combinarea „umbrelor" cu ecranul televizorului, spectacolul rezultat trebuie să fi evocat mai curînd cinematograful decît teatrul.

Franța

● Jean Vilar lucrează în prezent la caietul de regie al cunoscutei piese a lui Alexei Tolstoi, *Moartea lui Ivan cel Groaznic*, care într-un viitor apropiat va vedea luminile rampei pe scena Teatrului Național Popular. După cum a declarat Jean Vilar, Teatrul Național Popular va prezenta și celelalte două piese ale trilogiei : *Țarul Fedor Ioanovici* și *Țarul Boris*.

● De curînd, postul de radio Paris a transmis, în cadrul emisiunii de teatru, piesa *Ivanov* de A. P. Cehov.

Trebuie menționat că această piesă n-a mai fost jucată pînă acum în Franța.

● Théâtre des Arts, al cărui directorat a fost preluat de Jacques Charon, a hotărît să organizeze cu regularitate matinee clasice. Spectacolele vor fi precedate de conferințe explicative.

● Dintre ultimele premiere pariziene, reținem *Trei piese poetice*, prelucrate după legende populare irlandeze de William Butler Yeats, la Théâtre de Poche, și *Profesiunea doamnei Warren* de Bernard Shaw, adaptată în franceză de Georges Neveux, la Teatrul l'Athenée.

Italia

● La Teatrul Olimpic din Vicenza, în cadrul tradiționalelor reprezentații anuale, compania Teatrului del Convegno, condusă de Enzo Ferrieri, a prezentat în premieră absolută noua dramă a lui Riccardo Bacchelli, *Hamlet*. Regia a aparținut lui Ferrieri, iar rolurile principale au fost deținute de Enrica Corti, Tonino Pierfederici, Aldo Pierantoni etc. Costumele : de Pierluigi Pizzi. Iată ce scrie despre spectacol criticul teatral Eligio Possenti : „Textul conține pagini limpezi, susținute, alimentate cu argumente subtile. Succesiunea episoadelor e construită cu măiestrie și e subordonată criteriului teatral. Dacă ne-am gîndi la un model, mai degrabă ne vine în minte nu strălucitoarea și zguduitoarea impetuozitate a lui Shakespeare, ci finețea unui Racine ; dar înainte de orice e vorba aici de gustul unui înzestrat scriitor italian care iubește clasicismul... E o acțiune demnă de un scriitor înțelept, cult, meditativ și darnic cu propria lui zestre de cercetător și de pătrunzător analist al psihologiei umane... Actorii au recoltat aplauze bogate și la scenă deschisă, iar regizorul și autorul au fost obiectul unor călduroase aclamații".

● Piccolo Teatro din Milano a întreprins toamna trecută un mare turneu în Europa, fiind și întîiul teatru italian care a participat la Festivalul de la Edinburgh. Cu acest prilej, au fost reprezentate în regia lui Giorgio Strehler, goldoniana *Slugă la doi stăpîni* și comedia *Astă seară se joacă fără piesă* de Luigi Pirandello. Turneul, condus de Paolo Grassi și Giorgio Strehler, secondați de asistentul de regie Virginia Puecher, a avut următorul itinerar : Edinburgh, Göteborg, Stockholm, Helsinki, Copenhaga, Malmö, Oslo, Rostock, Berlin, Dresda, Karl Marx-Stadt, Weimar, Jena, Halle și Viena, bucurîndu-se de mult succes.

● In ultima vreme, posturile italiene de televiziune au transmis, printre altele, următoarele lucrări teatrale : *O frumoasă duminică de septembrie* de Ugo Betti, în regia lui Sandro Bolchi ; *Farsele Decameronului*, după Boccacio, expuse în formă de spectacol de talentatul regizor Vito Pandolfi ; *Henric IV* de Luigi Pirandello, în regia lui Claudio Fino.

R. F. Germană

● La Hamburg, își duc activitatea, paralel cu viața teatrală din centru — dominată de personalitatea artistică a lui Gustav Gründgens —, un număr de teatre mici, periferice doar ca așezare. Dacă nu au vedete, ele au în schimb voința de a face artă curajoasă și pe texte de bună calitate. Așa este „Teatrul 53", adăpostit într-o încăpere de demisol, din a cărei suprafață de 7 x 7 m, scena, de formă pătrată, ocupă un sfert. Sînt 70 de locuri, pe scaune de diferite stiluri și din diverse epoci, adunate cu mari sacrificii. Spectacolele au loc de patru ori pe săptămînă în fața unui public alcătuit, în marea lui majoritate, din tineri, iar cîștigul fiecărui actor însumează vreo trei mărci de seară.

Este regretabil că o altă formație tînără care, de altfel, se și intitulează „Teatrul tînăr" (Das junge Theater) își vede astăzi periclitată activitatea, din lipsa unui local ; cel în care funcționa încă de acum cinci ani, cînd s-a înființat, a fost acaparat de autoritățile britanice din Hamburg. Puținii dar fructuoșii ani de activitate ai „Teatrului tînăr" au fost marcați de reprezentarea în premieră pe țară a mai bine de zece piese, care ulterior au fost jucate cu succes și de teatrele „centrale".

Elveția

● *Pescărușul* de A. Cehov a fost reprezentat în Elveția, pentru întîia dată, de ansamblul Teatrului Municipal din Lucerna, în regia lui Ernst Dietz.

● Principalele scene din Berna, Zürich, Basel și Lucerna au anunțat pentru stagiunea în curs, un repertoriu interesant prin varietatea lui. Astfel, după *Faust*, partea I, de Goethe, Teatrul Municipal din Berna va reprezenta, între altele, *S-a întîmplat într-o dimineață de luni* de Priestley și *Vedere de pe pod* de A. Miller. Pe scena teatrului de cameră „Atelier" din același oraș, vor putea fi văzute cu precădere lucrări din dramaturgia contemporană, ca *Ciocîrlia* de Anouilh (o nouă viziune dramatică a istoriei Ioanei d'Arc), *Jurnalul Annei Frank* de F. Goodrich și A. Hackett, *Rața sălbatică* de Ibsen și *Tatăl* de Strindberg.

La Schauspielhaus din Zürich, accentul cade în primul rînd pe clasici ; stagiunea a fost inaugurată cu *Orestia* lui Eschil. In ce privește dramaturgii contemporani, preferința conducerii artistice a teatrului s-a îndreptat spre cei americani : N. Richard Nash cu *Omul care aduce ploaie*, Eugene O'Neill cu *Patima de sub ulmi* și — firește — A. Miller cu *Vedere de pe pod*.

Publicul din Basel va putea vedea piesa

Mademoiselle Löwenzorn a scriitorului democrat german Ulrich Becher. Amănunt interesant : acţiunea piesei se petrece în Elveţia.

Strindberg, Miller şi N. R. Nash figurează şi în repertoriul Teatrului Municipal din Lucerna. Este interesantă iniţiativa acestui teatru de a prilejui spectatorilor o pasionantă confruntare, jucînd două piese ce prezintă în viziuni cu totul diferite aceeaşi temă. E vorba de *Medeea* de Grillparzer şi *Medeea* de Anouilh.

Suedia

● Suediei îi revine meritul de a fi prezentat în premieră mondială una dintre cele mai interesante piese ale dramaturgiei americane contemporane, *Long Day's Journey into Night* (Călătoria unei zile lungi prin noapte) de Eugene O'Neill.

Publicată pentru prima oară în editura Universităţii din Yale, piesa este ultima lucrare a marelui dramaturg. A fost scrisă încă în 1941, însă n-a fost jucată niciodată în America, respectîndu-se astfel dorinţa expresă a scriitorului ca *Long Day's Journey into Night* să nu fie jucată în Statele Unite şi nici să nu fie publicată în timpul vieţii sale. După moartea dramaturgului, soţia sa a acordat Universităţii din Yale dreptul de editare a piesei, iar Teatrului Regal din Stockholm dreptul de a o reprezenta.

Long Day's Journey into Night este o operă autobiografică ; într-însa, dramaturgul vădeşte o sinceritate de multe ori crudă în ce priveşte familia şi propria-i persoană. De aceea, ea e socotită pe bună dreptate ca cea mai completă biografie a scriitorului, în măsură să clarifice — după cum remarcă Joseph Wood Krutch într-un articol apărut în revista americană „Theatre Arts" — „împrejurările care l-au făcut (pe O'Neill, *n. n.)* să devină un om disperat".

Eroii principali ai piesei sînt cei patru membri ai familiei Tyrone. Tatăl — un renumit actor, care visează să ajungă mare interpret al dramaturgiei shakespeariene — ar fi putut dobîndi o situaţie materială satisfăcătoare, dacă nu ar fi fost stăpînit de patima speculaţiilor hazardate. Mama, o femeie frumoasă, sensibilă şi plină de afecţiune, nu se poate împăca cu veleităţile soţului ei de a duce o viaţă de boem. James, fiul mai mare, seamănă întrucîtva cu tatăl, e totuşi mai mult cinic decît sentimental şi vădeşte o deosebită predilecţie pentru societatea oamenilor dubioşi.

In sfîrşit, Edmund, mezinul familiei, îmbină calităţile şi viciile tatălui şi fratelui său, apreciază gustul băuturii şi se complace printre oameni cu apucături suspecte. Dar Edmund este un intelectual, iar viciile pe care fratele său i le inoculează îi oferă posibilitatea evadării din realitate. Edmund este debil, suferind de o „boală de plămîni" persistentă.

Acţiunea piesei se desfăşoară în răstimpul unei singure zile de august a anului 1912, zi în care doctorul stabileşte diagnoza definitivă asupra bolii lui Edmund.

Eugene O'Neill a dăruit soţiei sale manuscrisul piesei, cu prilejul celei de a 12-a aniversări a căsătoriei lor. Pe manuscris, se află următoarea dedicaţie, citată de Joseph Wood Krutch în articolul amintit : „Draga mea, îţi dăruiesc manuscrisul original al acestei piese scrise cu lacrimi şi sînge şi care reînvie vechi dureri. S-ar părea că e un cadou puţin potrivit pentru o zi în care sărbătorim fericirea. Dar ai să mă înţelegi. Consider acest dar un prinos adus dragostei şi tandreţei tale, care mi-au redat încrederea în dragoste, înarmîndu-mă cu suficiente puteri pentru a-mi privi morţii în faţă şi a scrie această piesă cu neţărmurită milă şi înţelegere, iertîndu-le astfel tot celor patru Tyrone".

Pe scena Teatrului Regal din Stockholm, *Long Day's Journey into Night*, în traducerea lui Sven Barthel, a întrunit o valoroasă distribuţie. In seara premierei, teatrul a primit două mesaje de felicitare : unul din partea soţiei dramaturgului, iar celălalt din partea lui Dag Hammarskjöld, secretar general al O.N.U.

Intreaga presă suedeză a consacrat spectacolului ample cronici, relevînd valoarea deosebită a textului dramatic.

Prin hotărîrea Carlottei O'Neill, beneficiile materiale realizate de pe urma spectacolelor cu *Long Day's Journey into Night* vor servi pentru ajutorarea actorilor Teatrului Regal.

In prezent, piesa lui O'Neill figurează în repertoriul formaţiei Piccolo Teatro din Milano şi al Teatrului din Düsseldorf, unde Elisabeth Bergner va deţine rolul feminin principal.

Australia

● *A şaptesprezecea păpuşă* (titlul original *The summer of the seventeenth doll)* de Ray Lawler este prima lucrare dramatică importantă scrisă de un autor australian. Incepînd în aparenţă ca o comedie uşoară, piesa lui Lawler este, de fapt, o dramă a vîrstei mijlocii, zugrăvită pe fundalul unui cadru social specific australian. Eroii sînt doi lucrători de pe o plantaţie de trestie de zahăr din Queensland, care de 17 ani obişnuiesc să-şi petreacă vara — singura lor perioadă de libertate — cu două chelneriţe de la un bar din Melbourne. La începutul verii, ei dăruiesc chelneriţelor cîte o păpuşă. Dar anii trec şi iată că a şaptesprezecea păpuşă nu mai are parte de o bună primire; înţelegerea care părea să domnească în sînul celor două perechi se destramă şi, în cele din urmă, cei doi bărbaţi se vor înapoia la plantaţie cu sentimentul că, odată cu „vara celei de-a şaptesprezecea păpuşi", a luat sfîrşit şi vara propriei lor vieţi.

Jucată cu mult succes la Melbourne şi la Sidney sub auspiciile lui Australian Elisabethan Theatre Trust, organizaţie al cărei obiectiv este stimularea şi sprijinirea creaţiei dramatice şi scenice naţionale în Australia, piesa *A şaptesprezecea păpuşă* va fi reprezentată în luna martie la Londra de ansamblul lui Laurence Olivier.

Maroc

● Nou venit pe arena internaţională, teatrul marocan s-a afirmat la ultimul Festival de Artă Dramatică de la Paris, prin Teatrul Popular din Maroc, formaţie care face şi ea abia primii paşi pe cărările artei. Conducătorii teatrului sînt un francez, André Voisin, fost elev al lui Dullin, şi un tînăr marocan, Abdesamad Kenfaui, care pînă de curînd era funcţionar. Actorii acestei trupe profesioniste nu au avut în trecut o pregătire artistică specială; ei provin din diverse profesiuni, dintre care unele cît se poate de „neartistice": astfel, întîlnim printre ei un fost şofer de camion, un fost muncitor constructor, foşti funcţionari sau vînzători.

Serioase dificultăţi a pricinuit teatrului lipsa unei literaturi dramatice naţionale. S-a purces la dramatizarea unor vechi basme şi legende marocane — care prezintă avantajul de a fi familiare unui public încă nedeprins cu ficţiunea scenei—, precum şi la traducerea şi adaptarea unor lucrări consacrate din literatura mondială, în primul rînd opere de Molière şi Shakespeare. Spectacolele au loc îndeobşte în aer liber. La Paris, în afară de o adaptare după Molière, intitulată *Vicleniile lui Joha,* trupa marocană a prezentat o piesă originală *Măturătorul de stradă,* scrisă în colectiv chiar de membrii ansamblului. Este povestea unui om sărac, vecin cu un bogătaş. El descoperă o comoară la care jinduiesc şi bogatul şi doi hoţi. De aci se declanşează nenumărate peripeţii pline de haz. Actorii marocani îşi interpretează rolurile cu o vervă îndrăcită.

Teatrul Popular din Maroc se străduieşte să descopere autori marocani, să stimuleze traducerea în limba arabă a pieselor din literatura străină, să formeze actori şi regizori şi totodată să educe gustul publicului marocan pentru teatru.

cărţi-reviste

Atenţie la morală!

Sanda descoperă că logodnicul ei Ioan a furat mărfuri din magazia fabricii, împreună cu Mitran, aruncînd vina pe nevinovatul Iftode. Indemnată şi de către Emilia, maică-sa, Sanda se hotărăşte să-l denunţe pe Ioan şi să renunţe la căsătoria cu el, deşi aşteaptă un copil.

Acesta este, pe scurt, cuprinsul dramei *Fapt divers* de C. Constantin *.

Acţiunea se petrece în zilele noastre, la Bucureşti. „Faptul divers" ar fi furtul, adică o abatere de la legile statului şi de la norma morală, o pagubă adusă societăţii socialiste, dezvoltării ei şi o gravă vătămare pricinuită de hoţ propriei sale fiinţe morale. Din păcate, autorul nu analizează aceste urmări ale furtului, ci sugerează cauzele lui (originea dubioasă sau mic-burgheză a hoţilor, graba lor de a trăi în huzur), dintre urmări reţinîndu-se penalizarea juridică pentru hoţi şi zădărnicirea căsătoriei Ioan-Sanda, precum şi perspectiva acesteia de a-şi creşte copilul ca mamă singură — ceea ce nu pare a afecta pe Ioan şi afectează pe Sanda, care e nevinovată din punct de vedere juridic.

Dacă hotărîrea Sandei de a denunţa pe Ioan este un act valoros, în schimb consecinţa pe care o trage Sanda de aici nu ne poate mulţumi simţul moral — şi faptul e cu atît mai grav cu cît tematica se vrea din domeniul moralei, iar piesa e recomandată pentru spectacolele de club. Neajunsul e, pare-se, o urmare a construcţiei arbitrare şi schematice a personajelor, îndeosebi a celor două principale, Ioan şi Sanda. Ele sînt dotate cu trăsături „bune" şi „rele" dar eterogene, neordonate, nedezvoltate. Ioan ar fi, prin origine, înclinat spre viciu, însă e la primul furt, iar frica de a fi descoperit i-a măcinat liniştea sufletească şi îl trădează. O iubeşte în felul lui pe Sanda; îi face cadouri, spunînd că banii îi are din vînzarea unei case.

Sanda e fruntaşă în muncă, inovatoare, şefă de secţie, urmează un curs şi pare a fi utemistă. E fiică de muncitori cu morală sănătoasă. Se dovedeşte cochetă, se îmbracă bine, îi cedează lui Ioan înaintea căsătoriei. L-a ales pe Ioan pe cînd era metalurgist, dar nu s-a bucurat, şi nici n-a protestat cînd acesta a trecut ca funcţionar la altă întreprindere. In excursiile pe motocicleta nouă a logodnicului, nu-i trece prin cap — cum i-a trecut, fără informaţii suplimentare, abia la urmă — bănuiala în privinţa provenienţei reale a banilor acestuia.

In ce priveşte primejdiile furtului, nu aflăm prea multe. Morala reală a fabulei, pentru simplul spectator, ar fi să fie (mare mirare !) aceea ca fetele cinstite să nu aibă relaţii cu hoţii (dar Sanda nu ştia că Ioan e hoţ, aşa că totul rămîne confuz).

Ni se sugerează să-l condamnăm pe Ioan şi s-o admirăm pe Sanda. In privinţa lui Ioan, autorul e pe de o parte prea aspru, căci nu-i dă sorţi să se îndrepte, şi pe de altă parte e prea blînd, reducîndu-i conflictul moral la frica de justiţie, cu excluderea oricăror frămîntări în legătură cu despărţirea de actuala iubită şi viitoarea soţie, ca şi de viitorul copil. Sandei nu i se găseşte absolut nici o vină, deoarece nu sînt apreciate ca atare nici libertinismul ei destul de sensibil şi nici comoditatea, pasivitatea cu care odată ea acceptă să aibă relaţii cu Ioan, pentru ca după aceea să se despartă de el ca de un ciumat iremediabil, fără a se gîndi să-l ajute într-un fel să se îndrepte şi fără să ia atitudine împotriva falimentarei ei morale anterioare. Hotărîrea ei de a-şi creşte singură copilul este, evident, un fapt pozitiv, însă ea nu poate fi apreciată ca un indice de nivel al moralei noi, socialiste.

---

* *C. Constantin,* Fapt divers, dramă într-un act. Casa Centrală a Creaţiei Populare, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1956.

Astfel, dacă sîntem de acord să-l condamnăm pe Ioan, nu putem, în schimb, să o considerăm pe Sanda ca purtătoare a moralei noastre noi.

În genere, personajele sînt apreciate de la nivelul unei justiţii rudimentare, mult inferioară justiţiei socialiste şi mai ales cerinţelor moralei socialiste, pe care ar vrea s-o sprijine piesa. Acesta pare a şi fi rezultatul cel mai grav al schematismului de care suferă drama *Fapt divers*.

*

Nu putem trece cu vederea limba în care vorbesc personajele piesei. Dacă nu discutăm omisiunea de a se defini personajele şi prin limbaj, nu e însă scuzabil limbajul macaronic şi foarte vulgar al tuturora. Iată cîteva exemple: „Viaţa, băiatule, e o mare porcărie. Şi trebuie s-apuci din ea ca un porc. Altfel, te alegi cu praful de pe tobă"; „Merită să treci... prin cîte o mică nelinişte dintr-asta" (Mitran, pag. 13, 14); „Ţi-am cerut să nu te mai văd cu samsarul ăsta"; „Ouase iar (luna) cîteva milioane de stele — a coborît, totuşi, cotcodăcind, să mă-ntovărăşească"; „O, asta ştim, cu toţii, mult mai bine"; „Indrăgim (iubim, *n. n.)* cu toţii natura, dar trăim cu ea atît de puţin!"; „Dar cum ţi s-a năzărit o asemenea idee?"; „Trebuie să-mi alung îndoiala asta, înainte de mi se cuibăreşte în suflet"; „Du-te şi mărturiseşte tu însuţi" (Sanda, pag. 20, 21, 22, 28, 45, 49); „Nu trebuie obişnuit pe dumnezeu cu modestia!"; „Regret că trebuie să vi-o afirm"; „Acum, mi-e *scîrbă* de *dînsul*" (subl. ns.); „M-am săturat să-mi tot ţin agăţate dorinţele în cuie!" (Ioan, pag. 35, 36, 41, 48); „Fără s-ajung pentru voi o povară"; „Uşorul vine-n cîrcă numai pe spinarea greului"; „Da noi, draga mamei, sîntem dintre cei jertfelnici" (Emilia, pag. 23, 56).

G. DĂIANU

Un mare actor realist maghiar*

Cartea scriitorului Szentimrei Jenő despre viaţa şi arta lui Szentgyörgyi István, apărută în limba maghiară la ESPLA, este cu atît mai valoroasă cu cît nu se rezumă numai la zugrăvirea vieţii marelui actor şi a drumului său de artist, ci dă şi o frescă amplă a epocii în care şi-a desfăşurat activitatea, ne face cunoscută situaţia teatrului şi a actorilor din această lungă perioadă, care îmbrăţişează ultimele patru decenii ale secolului trecut şi primele trei decenii ale secolului nostru.

Szentgyörgyi István îşi începe activitatea ca actor în anul 1861, în cadrul unei trupe de provincie, şi timp de 10 ani colindă ţara cu diferite trupe, interpretînd fel şi fel de roluri, de la operete pînă la tragediile lui Shakespeare şi trăind viaţa de mizerie a artiştilor din acea vreme.

Înţelegînd că peregrinările dintr-un oraş în altul, de la o trupă la alta, sînt în detrimentul muncii sale, el simte dorinţa de a lucra în cadrul unui ansamblu permanent, închegat, de a interpreta roluri care-i sînt mai potrivite, iar această dorinţă a fost unul din motivele care l-au determinat să se angajeze în 1871 la Teatrul din Cluj, pe care nu l-a părăsit pînă la sfîrşitul vieţii sale, cu toate că a fost invitat de mai multe ori să-şi ocupe locul la un teatru din Budapesta. Speranţele sale s-au împlinit însă numai într-o mică măsură. Sînt concludente pentru modul în care a fost folosit actorul pînă la sleirea puterii sale de muncă, următoarele date: În primii 5 ani ai activităţii sale de la Cluj a interpretat 859 de roluri diferite din 702 piese, în cadrul a 2695 de spectacole. Aceasta înseamnă că într-o stagiune actorul a apărut pe scenă de 178—180 de ori. Iar de la 1871 pînă la 1911 a jucat de 6227 de ori în 1024 de piese, 1205 roluri. Această cifră se ridică, pînă la sfîrşitul vieţii sale, la 1216 roluri în 1034 de piese diferite.

În aceste condiţii, desigur rămînea foarte puţin timp pentru repetiţii, pentru adîncirea rolurilor. Cu toate acestea, Szentgyörgyi a dat scenei maghiare interpretări de neuitat, mai ales în rolurile unor figuri populare, figuri de ţărani, care au devenit, pe drept cuvînt, rolurile sale clasice.

Autorul cărţii acordă în mod just o atenţie deosebită analizei acelor interpretări, prin care Szentgyörgyi a devenit un neîntrecut artist al scenei maghiare: interpretărilor figurilor populare. Evocînd unele articole şi memorii ale lui Szentgyörgyi, cronici dramatice apărute în presa vremii, precum şi propriile lui amintiri, autorul reuşeşte să ne dea o imagine vie şi completă despre ceea ce a fost mai caracteristic, mai valoros în interpretarea acestor roluri.

Eroii rolurilor amintite: figuri din popor, oamenii satului maghiar, ţăranii săraci, au fost foarte apropiaţi lui Szentgyörgyi. Pe aceştia i-a cunoscut din satul unde s-a născut, i-a întîlnit şi i-a îndrăgit în cursul lungilor sale peregrinări. A-i întruchipa pe scenă, a-i face cunoscuţi spectatorilor — a fost considerat de Szentgyörgyi drept una din sarcinile sale cele mai frumoase. „Satul meu — scria Szentgyőrgyi într-un articol — este o comoară de nesecat a figurilor teatrale reușite... Citind, învățînd rolurile figurilor populare, am văzut în fața ochilor mei o serie de figuri binecunoscute din copilărie." Referindu-se la unul din rolurile sale cele mai mari, acela al țiganului Jiga din piesa dramaturgului maghiar Szigligeti, Szentgyőrgyi scria că, studiind rolul și învățîndu-l, a văzut mereu în fața sa pe țiganul bătrîn din satul său, potcovarul Aduș. În rolul părintelui jignit pînă în adîncul sufletului, al părintelui care își vede fiica batjocorită, Szentgyőrgyi n-a interpretat numai o tragedie personală, ci a reușit să scoată în evidență și caracterul etic-social al acestei drame. „Cînd îl interpretez pe Jiga pe scenă, eu nu mai exist. Sînt la Diósjenő, în satul meu. Poate să fie în preajma mea orice decor teatral, eu nu văd altceva decît coliba aceea de pe marginea satului, în care l-am văzut și l-am auzit pe bătrînul Aduș, a cărui amintire o păstrez pînă la moarte în rolul meu."

---

* Szentimrei Jenő: **Viaţa şi arta lui Szentgyőryi** István.

Cu ocazia unei vizite a trupei din Cluj la Viena, ziarele din capitala Austriei, ca „Fremdenblatt" și „Neues Wiener Tageblatt", scriau cu entuziasm despre interpretarea acestui rol.

A cunoaște viața, a reda adevărul vieții — acesta era secretul acestei interpretări. Nu era vorba despre o simplă copiere a vieții, despre naturalism. Dovadă, studiul scriitorului Kovács Dezső, apărut în „Kolozsvári Lapok": „Prin lacrimile acestei minunat de naturale figuri, prin umorul specific amar, al cărui înțeles adînc a fost scos în relief de Szentgyőrgyi, plînge durerea secolelor de împilări și nedreptăți. Interpretarea sa este profundă și multilaterală. În fiecare mișcare a sa este evident ceea ce caracterizează pe țigan, pe bătrînul frînt, pe părintele îngrijorat pentru onoarea copiilor săi, pe omul sărac."

Rolul cel mai mare al lui Szentgyőrgyi a fost însă figura lui Tiborcz, țăranul sărac necăjit, din tragedia clasică maghiară *Bánk bán* de Katona József, a cărei acțiune se petrece în anul 1213. Pe drept cuvînt s-a constatat că Szentgyőrgyi a fost cel mai bun interpret al acestui rol pe scenele maghiare. Începînd de la 1871 pînă la 1931, el a interpretat acest rol de 58 de ori. „Tiborcz! — scria el — este unul din rolurile mele cele mai dragi. Parcă fiecare cuvînt al său ar fi pornit din inima mea." Szentgyőrgyi l-a format, l-a cizelat, l-a adîncit. Ultima oară l-a interpretat la vîrsta de 88 de ani. În legătură cu acest rol, una din cele mai mari laude a primit-o actorul în 1912, cînd a fost invitat ca oaspe la Budapesta. În această perioadă, cînd scenele Budapestei erau dominate de teatrul naturalist-formalist, presa scoate în evidență realismul lui Szentgyőrgyi. „Magyar szó", ziar de luptă democratică, al cărui colaborator a fost timp îndelungat și marele poet Ady Endre, scria în mai 1912, printre altele, următoarele: „Acest eminent actor veteran al ardelenilor a tălmăcit într-adevăr într-un mod zguduitor plîngerea iobăgimii maghiare. Și concepția lui e interesantă, pentru că Tiborcz al său a fost un iobag conștient; mai mult: un iobag dîrz, pătruns de conștiința de clasă."

„În cuvintele sale au primit glas durerea, subjugarea, plîngerea de o mie de ani a iobăgimii maghiare, și totuși, în atitudinea sa a fost și demnitate și dîrzenie" — scria ziarul „Magyar Nemzet".

„Figura lui Tiborcz interpretată de el — arată Janovics Jenő, directorul teatrului din Cluj — prin evocarea durerilor țăranului sărac, înfometat, devine de fapt purtătorul de cuvînt al poporului obidit. Individualizînd figura lui Tiborcz, Szentgyőrgyi i-a dat în același timp un caracter profund tipic."

Capitolul „Tiborcz" al cărții este un studiu foarte bine documentat, o lecție de interpretare realistă pentru tinerii artiști — nu numai a acestui rol, dar, în general, o interesantă și valoroasă lecție de teatru realist.

Figura lui Tiborcz, redată de Szentgyőrgyi, a fost într-adevăr mai mult decît o interpretare obișnuită de teatru. A fost o manifestare profund umană, o manifestare artistică și politică.

*

Oglindind viața, personalitatea, munca artistică de șapte decenii a lui Szentgyőrgyi István, autorul prezintă cititorului figura unuia dintre cei mai mari actori realiști maghiari și aduce o contribuție de seamă la cinstirea memoriei unui mare înaintaș al scenei realiste de astăzi, Szentgyőrgyi István.

T. MOLNÁR

Oglinda teatrului german

Ceea ce izbește la parcurgerea, cît de fugitivă, a oricărui număr al revistei de teatru * din R. D. Germană este, în primul rînd, precisa, ba chiar minuțioasa rubricare a materialului. Se poate ca această împrejurare să nu fie totdeauna pe gustul autorilor, care se văd astfel împiedicați să facă digresiuni de la tema efectivă a articolului lor, strînși în chingile unor cerințe redacționale riguroase. Cititorul — care nu întotdeauna e specialist

---

* *Theater der Zeit* (Teatrul timpului nostru), nr. 6, 7 și 8 din 1956

— şi mai cu precădere cititorul străin, care oricum nu poate fi perfect cunoscător al vieţii teatrale din R.D.G., nu are decît de cîştigat. Şi, din acest punct de vedere, relativa limitare a conţinutului articolelor imprimă acestora o eficienţă informativă sporită, ceea ce e un lucru preţios.

În al doilea rînd şi, poate, în parte, tocmai datorită acestei rigori (numai aparent rigidă) în ce priveşte sistematizarea materialului, „Theater der Zeit" reuşeşte să cuprindă absolut toate aspectele vieţii teatrale germane şi problemele ce au contingenţe cu ea.

Limba unei drame (nr. 6, 1956) face parte dintr-un ciclu de articole în care Renate Zuchardt a întreprins, sub titlul generic *Încercare de teoria dramei,* să fixeze o serie de jaloane în acest teren neîndeajuns de defrişat. De astă dată, este vorba de limba folosită de dramaturgi; precedat, într-un număr anterior, de un alt material din acelaşi ciclu, consacrat funcţiei dialogului dramatic, articolul vine să aducă unele completări cu privire la „particularităţile fundamentale ale limbii dramatice, care o deosebesc de limba epică". Pornind de la considerentul evident — dar adesea nesocotit, din păcate, de autorii dramatici — că „limba unei drame este destinată, de la bun început, să fie recepţionată pe calea auzului" şi implicit „...să fie înţeleasă de la prima luare de contact...", R. Zuchardt enunţă clar: „Pentru limba unei drame, ca şi pentru acţiunea ei, este valabil un acelaşi principiu: într-o bună măsură, arta constă în a şti să laşi deoparte şi în a te concentra asupra esenţialului". În lumina acestui adevăr, problema: versuri sau proză? — i se pare autoarei secundară: „...în definitiv, certe banalităţi pot fi proclamate şi în iambi, iar un limbaj în proză poate fi poetizat şi sublimat de aşa manieră, încît expresivitatea lui să depăşească cu mult pe aceea a versurilor".

O contribuţie interesantă la studiul fenomenului teatral din trecut şi de azi ni se par a constitui cele două articole ale lui Joachim Tenschert, intitulate *Virtuozitate sau spirit de ansamblu* şi *Între teatromanie şi promovarea starurilor* (publicate succesiv în numerele 7 şi 8). Este drept că autorul şi-a limitat cercul cercetărilor exclusiv la trecutul şi prezentul teatrului german, ceea ce sărăceşte întrucîtva materialul; dar evoluţia artei scenice în Germania nu constituie, sub acest aspect, o excepţie şi etapele dezvoltării acestei excrescenţe nefireşti care este vedeta, starul, sînt similare în mai toate ţările. În încheierea articolului său, J. Tenschert reproduce două citate cu un semnificativ ecou: în nr. 16 din 1956 al revistei „Weltbühne", Jan Kaminski şi-a exprimat certitudinea că marii actori „se vor reînvăţa să nu lucreze numai pentru premii de stat şi elogieri publice, ci pentru oameni". Iar cu mai bine de un secol în urmă, Richard Wagner — tocmai el! — scrisese într-un studiu intitulat *Virtuozul şi artistul*: „Dar te pomeneşti că toate astea nu sînt, în ultimă analiză, decît speculaţii fanteziste? Ceea ce vă trebuie, sînt numai virtuozi, şi dacă virtuozul este cel care vă trebuie, *el* este acela care are nevoie de voi".

Rubrica de cronică a spectacolelor, intitulată sugestiv „Montările — privite critic", ni se pare a constitui centrul de greutate al revistei, nu numai prin spaţiul ce-i este rezervat (niciodată mai puţin de o treime din volumul total), dar şi prin importanţa ce i se dă, dincolo de simpla analiză a unui spectacol, ca mijloc de exprimare a unor principii teoretice de ordin general. Din repertoriul german contemporan, ne reţin atenţia, prin intermediul, tocmai, al rubricii de cronică, piesele *Pe teren lunecos* — ultima comedie a înzestratului actor-autor Hans Lucke — şi *Omul fără chip* — lucrarea dramaturgului democrat vest-german Günther Weisenborn — ambele montate cu succes de teatrul orăşenesc din Dresda.

Fiecare număr al revistei „Theater der Zeit" se încheie cu o bogată rubrică de însemnări prinse pe viu, din care desprindem (în nr. 8) pe cea intitulată *Dictatorul din rîndul al şaselea,* formulare ce-i aparţine lui G. Weisenborn, care a utilizat-o într-un articol polemic îndreptat împotriva „abuzului de putere" practicat de regizori. Nota rezumă discuţiile purtate la Clubul artiştilor din Hamburg pe tema: „Creatorul şi interpreţii lui"; pe cît se pare, acuza ţinteşte pe diverşii „vehiculatori" ai conceptului artistic, dar mai ales pe regizori, care adesea intervin fără măsură în text şi... împotriva textului. „Nici o piesă nu este tabú. Dar se impune stabilirea clară a limitelor sferei de influenţă permise regizorului; autorul să nu fie redus la rolul de furnizor de pretexte al regizorului."

E indiscutabil că materialele din revistă păcătuiesc, în ciuda varietăţii de conţinut, printr-o monotonie a prezentării — atît „stilistic" ca să spunem aşa, cît şi grafic. Sînt interesante, documentate, actuale, le lipseşte, însă, pigmentul indefinisabil care le-ar face şi mai atractive. Şi e păcat.

T. STAICU

MIC DICȚIONAR TEATRAL

Scena

In dramaturgie :

A) locul geografic, imaginat de autor, unde se desfășoară acțiunea piesei. (În *Furtuna* lui Shakespeare : *scena, marea, cu o corabie ; după aceea, o insulă nelocuită.* În *Avarul* lui Molière : *scena e la Paris, în casa lui Harpagon) ;*

B) o diviziune a acțiunii dramatice, determinată fie de schimbarea numărului de personaje care apar în fața publicului, fie de modificarea locului sau timpului de acțiune.

In tehnica teatrală : suprafața de joc, locul din teatru, unde — în timpul reprezentației teatrale — joacă actorii.

În sensul acesta, „a intra în scenă" înseamnă a apărea în cimpul de vedere al spectatorilor. Nu întotdeauna această „suprafață de joc" a fost rezervată exclusiv actorilor. Prin 1467, sub domnia lui Ludovic al XI-lea, „Les Confrères de la Passion" au dat cîteva spectacole — primele manifestări de teatru laic, amintite la Paris — pe o mare masă de marmoră din palat. Chiar în clădiri special destinate reprezentațiilor teatrale, scena a devenit un loc rezervat numai pentru actori abia din 1759, cînd contele de Lauragais a scos băncile și scaunele spectatorilor care mărgineau stînga și dreapta scenei, fapt care l-a costat 12.000 livre, plătite ca despăgubire societarilor Comediei Franceze. În tot teatrul italienesc și franțuzesc, ca și în cel elisabetan, parterul avea locuri în picioare. Abia în 1794 a fost amenajat cu bănci, evitîndu-se astfel gălăgia și mișcarea necontenită a spectatorilor.

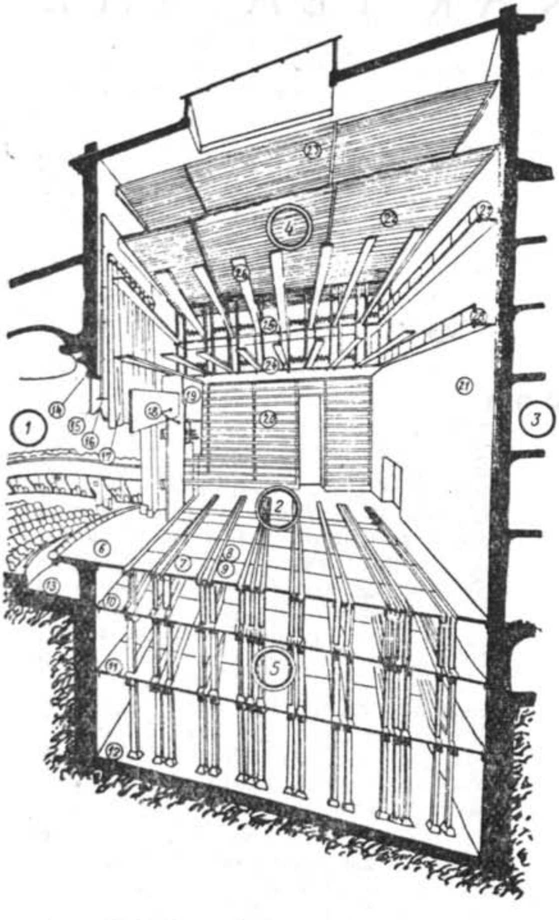
Scena e delimitată în felul următor :

în față, printr-o denivelare (între 0,90 și 1,10 m) care formează o buză cu lumini, numită *rampă*. Distanța dintre linia cortinei și rampă se numește *avanscenă*. Unele scene sînt despărțite de sală printr-o *fossă de orchestră*, care — astupată mecanic prin lifturi sau acoperită cu capace — poate deveni *proscenium*. Scena e despărțită de sală de una sau mai multe *cortine*, mărginite de două panouri mobile, îmbrăcate în același material, numite *arlechine*, care se unesc, sus, prin *mantoul de arlechin* (vizibil cînd dispare cortina). Denumirea există din epoca commediei dell'arte : pe acolo, își făcea intrarea în scenă personajul Arlechin. În fața mantoului de arlechin, mascîndu-l, se află o draperie orizontală, numită *lambrochin ;*

în spate, de așa numitul *fund al scenei* — un zid neutru care, uneori, e întrebuințat ca „orizont" (suprafață netedă, vopsită în albastru, luminată anume pentru a da impresia unui cer), iar alteori prezintă o deschizătură mare care unește scena cu *arierscena* [spațiul folosit ca degajamente de decor, ca depozit pentru „circularul de orizont" (teatrul din Charlottenburg), sau ca o prelungire a perspectivei decorurilor ; de asemenea, de aici, din spate, se pot face cele mai bune proiecții pentru „decorurile proiectate", deoarece razele nu întîlnesc obstacole] ;

lateral, spre stînga și dreapta, de spații de degajament ale actorilor și decorurilor, numite *culise*. Pe pereții laterali, sînt dispuse *contragreutăți*, care ajută la depozitarea decorurilor în podul scenei. De multe ori, există deschizături spre *scenele laterale* (Seitenbühnen) sau *buzunarele scenei*, cum se mai numesc. Pereții laterali și fundul scenei sînt tăiați orizontal, la o anume înălțime, de două sau mai multe *pasarele*, necesare manevrării decorului ;

în sus, de ceea ce numim *podul scenei* — spațiu de trei ori mai mare ca scena (la Opera din Paris, construită de Gar-



1 — Sala ; 2 — Spaţiul scenei ; 3 — Serviciile teatrului (cabine, depozite, etc.) ; 4 — Podul scenei ; 5 — Dedesubtul scenei ; 6 — Avanscena ; 7 — Trapă ; 8 şi 9 — Drumuri ; 10 — Primul dedesubt ; 11 — Al doilea dedesubt ; 12 — Al treilea dedesubt ; 13 — Fossa orchestrei ; 14 — Cadrul scenei ; 15 — Lambrochin ; 16 — Cortina metalică (contra incendiului) ; 17 — Cortina ; 18 — Mantou de arlechin (orizontal), arlechinii (vertical) ; 19 — Orga de lumini (tabloul de comandă al luminilor scenei) ; 20 — Locul contragreutăţilor ; 21 — Fundul scenei ; 22 — Primul pod ; 23 — Al doilea pod ; 24 — Prima pasarelă ; 25 — A doua pasarelă.

nier, podul scenei ajunge la 47 m înălţime) folosit ca depozit de decoruri.

Există o adevărată topografie a scenei : partea stîngă (privind din sală) se numeşte *grădină*, iar partea dreaptă *curte* (denumiri datînd din timpul revoluţiei franceze, cînd — înlocuindu-se vechiul repertoriu, în care apăreau regi, regine, prinţi etc., cu piese de actualitate — orice aluzie la regalitate a fost suprimată) ; ele corespund aşezării Teatrului regal, care avea în stînga grădina Tuileries, iar în dreapta „la Cour du Caroussel" şi s-au substituit denumirilor clasice, după lojile respective, „coté du roi" şi „coté de la reine".

Deoarece pînă la începutul secolului al XX-lea, scena era construită in pantă (4 cm la un metru), urcînd de la rampă spre fund, mişcarea spre partea dindărăt a scenei „urcă", iar înaintarea spre public „coboară". Panta era tăiată, din metru în metru, de *drumuri* pe care alunecau „catargele" şi „chasis"-urile, de care se fixau culisele şi care se schimbau cu ajutorul unui cărucior de sub scenă. Azi, decorul construit tridimensional, ca şi cel liber, nu mai îngăduie această pantă, care îşi are originea în primele decoruri ale teatrelor italiene construite de Rafael, Bramante, Palladio etc. Între drumuri, scena era prevăzută cu *trape* (1 x 2 sau 1 x 1 metri), capace care permit aducerea eroului de sub scenă în orice parte a suprafeţei de joc. Pentru a suporta, într-o succesiune rapidă, decoruri grele, construite, scena este azi mecanizată, fie orizontal (turnante, culisante), fie vertical (lifturi, trape etc.), fie combinînd ambele sensuri.

Acestea sînt elementele scenei aşa-zise clasice. In realitate, scenele teatrelor variază în privinţa construcţiei, adăugînd, eliminînd sau interpretînd unele din aceste elemente, în funcţie de scopul artistic urmărit.

Liviu CIULEI

calendar

Marele actor Theodor Theodorini încetase din viață (Viena, 1873). Teatrul Național din Craiova resimțea lipsa unor actori de bună calitate. În această perioadă, împreună cu un întreg grup de actori (Profira și Ioan Fărcășanu, surorile Clotilda, Adela și Eugenia Ademolo), intră în teatrul craiovean un tînăr în vîrstă de 19 ani — N. I. Popescu (1875).

Aproape 40 de ani, *Nae Popescu* n-a mai părăsit scena craioveană, devenind unul din cei mai răsfățați comici. Din anul 1888, a fost avansat societar. Victor Anestin vorbește cu multă căldură în amintirile sale despre bogatul talent al acestui comic. care era ajutat și de un fizic avantajos.

Dintre rolurile deținute de Nae Popescu se pot cita : Vizinet *(Pălăria florentină)*, Picard *(Două orfeline)*, Geronte *(Legatarul universal)*, Sganarelle *(Doctorul fără voie)*, Loriot *(M-elle Nitouche)*, Veps *(Vînzătorul de păsări)* și alte multe roluri principale în diverse comedii, vodeviluri și operete.

Nae Popescu a murit în mizerie, la 12 ianuarie 1912, după ce a zăcut țintuit la pat ani de zile.

O fetiță de 16 ani, care declama admirabil *Sburătorul* lui Eliad, era admisă în 1873 la conservator și repartizată concomitent în clasa lui Ștefan Vellescu, precum și în clasele de canto a Irinițăi Alexandrescu (soția lui V. A. Urechiă) și a lui Al. Flechtenmacher.

Era *Alexandrina Alexandrescu-Duduia.*

Născută acum o sută de ani, la 15 ianuarie 1857, ea și-a făcut debutul pe scenă încă din primul an de conservator, jucînd la Teatrul cel Mare (Național) din București, în trupa condusă de Mihail Pascaly. Rolurile de debut au fost Copilul din casă din *Banul Mărăcine,* drama lui V. A. Urechiă, și Petrică din *Hatmanul Drăgan* de Fr. Damé și Ioan Malla.

În 1878—1879, scriitorul Ion Ghica, directorul Teatrului Național, a angajat-o pe Alexandrina Alexandrescu-Duduia ca „elevă" cu 80 lei lunar. Abia în 1907, în urma demisiei artistei Tili Gheorghiu, ea a obținut gradul de artistă-societară. După un an, în 1908, a ieșit la pensie.

A continuat să joace și după pensionare, atît pe scena Teatrului Național cît și la alte teatre din București : la Teatrul „Leon Popescu" (Liric), în Compania dramatică „Al. Davila" și în formațiile particulare care dădeau spectacole la grădina „Ambasador" (pe locul fostei grădini de vară a Teatrului „Cărăbuș"), la „Blanduzia" (pe locul fostelor Galerii Blanduzia de lîngă actuala Bancă de Stat a R.P.R.), la „Rașca" (pe prelungirea str. Edgar Quinet, în spatele Universității) etc.

A avut succes mai cu seamă în rolurile : Doamna Păunescu din *În provincie,* localizare de Vasile Toneanu ; Marchiza din *Fata Regimentului,* operă comică de Donizetti ; Catinca din *Jos automobilul !,* localizare de Paul Gusty ; Perina din *Miquette* de R. de Flers și G. de Caillavet ; Doica din *Romeo și Julieta* de Shakespeare ; Cucoana Zinca din *Șarpele Casei* de

Vasile Leonescu; Anica din *Olteanca,* operetă de G. Bengescu-Dabija și Eduard Caudella; Profira din *Casta Diva* de H. G. Lecca; Joițica din *Fetele lui Iacovache,* localizare de Paul Gusty ș.a. Contemporanii au apreciat verva ei și o socoteau neîntrecută în rolurile de duenă.

A încetat din viață la 20 decembrie 1919.

În toiul revoluției de la 1848, craioveanul N. Filișanu primea de la autoritățile locale îngăduința de a organiza spectacole de teatru în sala de la „școala cea mare a Otetelișanului" (astăzi, liceul „Nicolae Bălcescu"). Împreună cu Ralița și Ștefan Mihăileanu, Costache Dimitriadi (tatăl Aristizzei Romanescu și al poetului Mircea C. Dimitriadi), Ion Vlădicescu și alți artiști, pleca din București, ca să joace la noul teatru, și *Constantin Serghie.*

El a ilustrat scena craioveană pînă în 1884. S-a făcut apreciat mai ales datorită rolurilor sale în dramele moderne. Numele său îl găsim într-adevăr în mai toate dramele și melodramele din repertoriul lui Theodor Theodorini, directorul de atunci al teatrului, în: *Amicii din ziua de azi, Nopțile venețiene, Peticarul din Paris, Ralf Banditul, Nella, Pescarii din Sicilia, Andrea del Sarto, Un episod în drumul de fier, Don Cezar de Bazan, Căpitanul Charlotta* și în multe altele.

Jocul natural al lui Constantin Serghie a atras laudele lui Cezar Boliac și V. A. Urechiă. Actorul se bucura de multă simpatie din partea publicului.

După 36 de ani de neobosită activitate artistică, direcția teatrului micșorează salariul acestui actor, socotit pe bună dreptate „stilp al teatrului craiovean". Deși, cum arată contemporanii, Constantin Serghie era un om de o aleasă modestie, el nu s-a putut împăca cu această măsură și, pentru a avea din ce trăi, a intrat funcționar la regie. După trei ani — la 13 ianuarie 1887 — a încetat din viață într-un modest hotel din orașul său natal. Giurgiu, în vîrstă de 68 de ani.

La 16 septembrie 1871, *Adelaida Ristori* dădea în București o reprezentație teatrală în care, printre altele, emoționa pe spectatori cu scena somnambulismului din *Macbeth*...

Marea actriță italiană s-a născut acum 135 de ani (21 ianuarie 1822) la Cividale, dintr-o familie de actori. A urcat pe scenă foarte de tînără — din 1836 — abordînd un repertoriu imens și variat. Printre rolurile jucate de Ristori au fost: Antigona (Sofocle), Phedra (Racine), Mirra (Alfieri), Maria Stuart (Schiller), Mirandolina (Goldoni), Lady Macbeth (Shakespeare) etc.

Artista ajunge la apogeul forței sale dramatice între anii 1850 și 1870, perioadă care coincide cu avîntul mișcării de eliberare națională în Italia.

Ristori a adus pe scenă un patos eroic, pe care îl numea ea însăși „realism de colorit" — o trăsătură specifică școlii scenice italiene din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în care nuanțarea fină a jocului se însoțea cu vitalitate și forță.

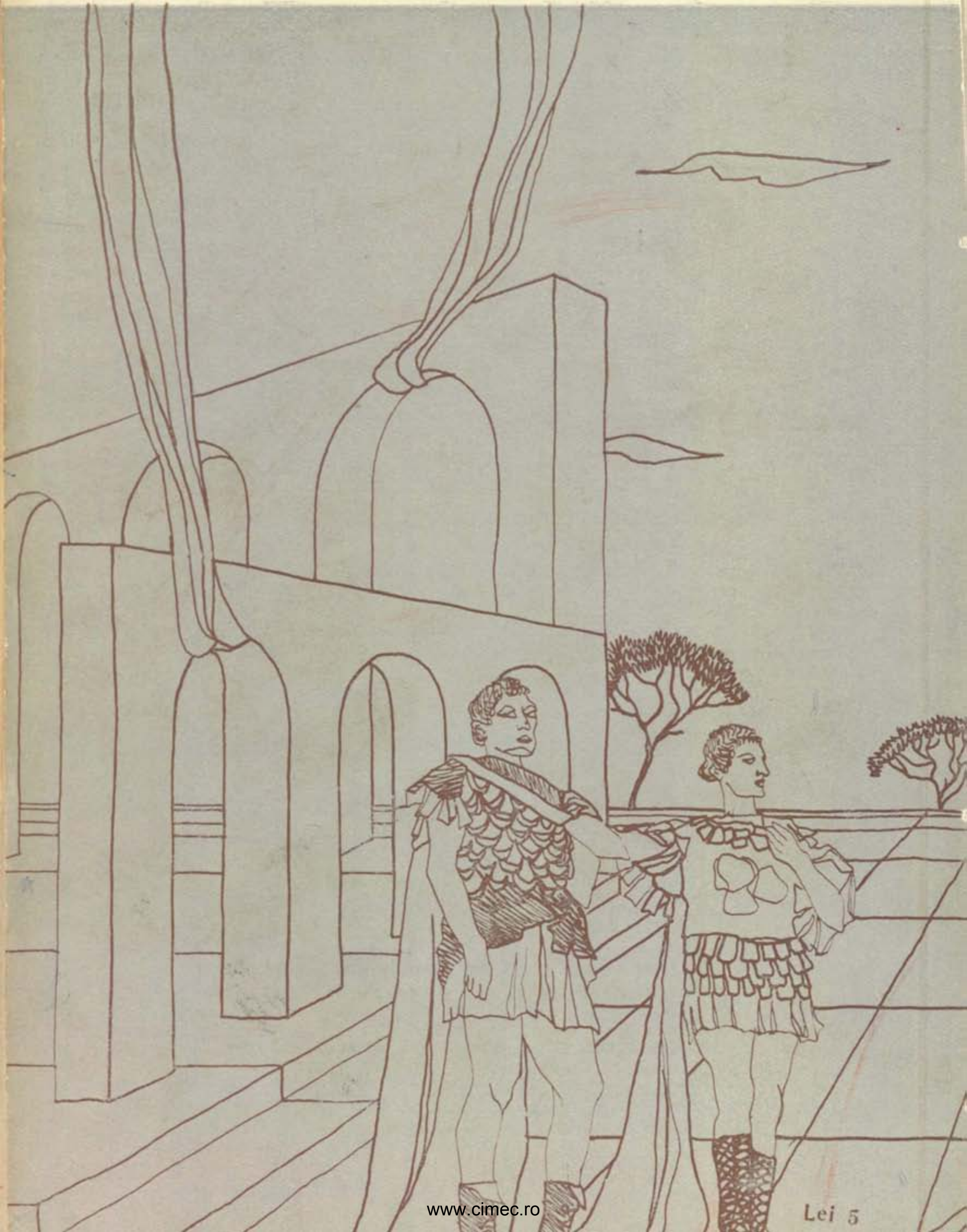
A întreprins numeroase turnee în Europa, America, Australia, fiind socotită, după moartea artistei Rachel, cea mai de seamă tragediană europeană. S-a retras din teatru în anul 1885 și a încetat din viață în 1906.

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII P

REDACŢIA ŞI ADMINISTRAŢIA:
Str. N. Filipescu nr. 32, et. II — Bucureşti
Tel. 2 68 94

Abonamentele se fac prin factorii poştali
şi oficiile poştale din întreaga ţară
PREŢUL UNUI ABONAMENT:
15 lei pe trei luni, 30 lei pe şase luni, 60 lei pe un an

Intreprinderea Poligrafică nr. 2
strada Brezoianu, 23—25 Bucureşti — c. 3383



Lei 5